T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

HOLLYWOOD SİNEMASINDA ÖTEKİ SORUNSALI BAĞLAMINDA MÜSLÜMAN KİMLİK TEMSİLİ

Doktora Tezi

NEVİN ARVAS

İstanbul, 2016

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

HOLLYWOOD SİNEMASINDA ÖTEKİ SORUNSALI BAĞLAMINDA MÜSLÜMAN KİMLİK TEMSİLİ

Doktora Tezi

NEVİN ARVAS

Danışman: PROF. DR. PEYAMİ ÇELİKCAN

İstanbul, 2016

MARMARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı SİNEMA Bilim Dalı DOKTORA öğrencisi NEVİN ARVAS'nın HOLLYWOOD SİNEMASINDA ÖTEKİ SORUNSALI BAĞLAMINDA MÜSLÜMAN KİMLİĞİ TEMSİLİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 15.06.2016 tarih ve 2016-21/24 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / ~~oy çokluğu~~ ile Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 23/06/2016

Öğretim Üyesi Adı Soyadı **İmzası**

1.	Tez Danışmanı	Prof. Dr. PEYAMİ ÇELİKCAN	
2.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. ZEYNEP ÇETİN ERUS	
3.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. FATİME NEŞE KAPLAN İLHAN	
4.	Jüri Üyesi	Prof. Dr. ESRA BİRYILDIZ	
5.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. RIDVAN ŞENTÜRK	

ÖNSÖZ

“Hollywood Sinemasında Öteki Sorunsalı Bağlamında Müslüman Kimlik Temsili” isimli tez çalışmasında, 11 Eylül 2001 saldırılarından sonra Amerika’da yaşayan Müslümanların Amerikan Sineması’nda nasıl temsil edildikleri, ‘ötekilik’ sorunsalı bağlamında incelenmek istenmiştir. Bu çalışmada tez konusunu seçerken isteklerimi göz önünde bulundurup bana yardımcı olan ve tez araştırma-yazım sürecinde değerli katkılarını benden esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Peyami Çelikcan başta olmak üzere, yönlendirmeleri ve destekleriyle yoluma ışık tutan değerli hocalarım Doç. Dr. Rıdvan Şentürk. Doç. Dr. Fatime Neşe Kaplan, Prof. Dr. Esra Biryıldız ve Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus’a çok teşekkür ederim. Bu süreçte benden desteğini bir an bile esirgemeyen, her zaman yanımda olan aileme de teşekkürlerimi bir borç bilirim. Ayrıca bu zorlu süreçte yardım talep ettiğim ve yardımlarını benden esirgemeyen değerli mesai arkadaşlarım Birgül Alıcı, Betül Ekşi, Gönül Cengiz ve Rana Nur Ülker’e en içten teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul, 2016 Nevin ARVAS

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Nevin Arvas
Anabilim Dalı : Radyo Televizyon ve Sinema
Programı : Sinema
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Peyami Çelikcan
Tez Türü ve Tarihi : Doktora – Haziran 2016
Anahtar Kelimeler : Müslüman Kimliği Temsili, Öteki, Nefret Söylemi, Amerikan Sineması, Katmanlararasılık Teorisi.

ÖZET

HOLLYWOOD SİNEMASINDA ÖTEKİ SORUNSALI BAĞLAMINDA MÜSLÜMAN KİMLİK TEMSİLİ

Sinemanın ideolojik olarak pek çok kültürel temsil ve ötekiye ait sunumlarını içeren kodlarını birçok Hollywood filminin anlatısında görmek mümkündür. Oryantalist düşüncenin temel alındığı bu yapımlar Amerikan Sineması'nda sosyal, kültürel ve ideolojik öneme sahiptirler. Temsil ve ideolojinin çok iyi anlaşılması gereken bu tür filmlerde temel sorunun, kendi ötekisini yaratan, farklılaştırıcı ve daha da ileri bir düzeyde ırkçı söylemlere kaynak teşkil ettiği görülmektedir. 11 Eylül 2001 New York'taki Dünya Ticaret Merkezi'ne ve Washington DC'nin yakınındaki Pentagon'a yapılan saldırılar, kamuoyunun bütün dikkatinin üstünde toplandığı ve ABD'de büyük panik ve korkuya yol açan, terör gösterilerinin dalga yayıldığı küresel bir medya olayı haline gelmiştir. Bu saldırılar sonrasında Hollywood Sineması'nda Müslümanlara ilişkin "öteki" temalı söylemler farklılaştırılmış daha da ötesinde ırklılaştırılmış, Amerika içerisinde yaşayan Müslüman kimliğine karşı ayrıştırıcı, ırklaştırıcı bir zemine taşınmıştır. Hollywood Sineması'nda 11 Eylül saldırılarına kadar inşa edilen Müslüman imgeleri çarpıcı hale gelmiş, toplumun Müslümanlara ait dünya görüşü ve biçimi yeniden inşa edilmiştir.

Bu çalışmada Amerikan Sineması'nın 11 Eylül saldırılarını ele alış biçimi, bu olayın temsil tarzlarının politikaları ve toplumdaki etkileri, toplumsal hafızanın nasıl şekillendirilip yeniden inşa edildiği sorusu üzerinde yoğunlaşılacaktır. Temsili öğeler yoluyla bir takım tezler ileri süren Hollywood Sineması seyirciye belli konulara ait bakış açılarını telkin eder. Bu yüzden 11 Eylül saldırıları sonrasında toplumdaki (biz) "ötekiye" ait bakış (terörist) şekil değiştirmiş ve kitle iletişim araçlarının hepsi bu amaca hizmet etmiş olması sorunsalı ele alınacaktır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Nevin Arvas
Field	: Radio, Television and Cinema
Programme	: Cinema
Supervisior	: Prof. Dr. Peyami Çelikcan
Degree Awarded and Date	: PhD – June 2016
Keywords	: Representation of Muslim Identity, Other, The Hate Speech, The American Cinema, Intersectionality Theory.

ABSTRACT

THE REPRESENTATION OF MUSLIM IDENTITY IN HOLLYWOOD CINEMA IN THE CONTEXT OF 'OTHER' PROBLEMATIC

It is clearly seen that as an ideology, cinema includes many cultural representations and codes about 'others' in the narratives of many Hollywood movies. These productions, which have been based on hate speech, have cultural and ideological significance in American cinema. It can be understood that representation and ideology have to be observed in such films and these kinds of films have created its own other and constituted the level of different resources to racist discourses. 11 September 2001 attacks in the World Trade Center in New York and at the Pentagon neared the Washington DC has become a global media event which was collected on all the attention of public opinion, caused a great panic in the United States, and spread wave of terrorism demonstrations. After these attacks, the 'other discourse' about Muslims in Hollywood has differentiated, and this discourse has become a racist discourse against Muslims living in America. Muslim images, built up to the September 11, have become outstanding and society's worldview and format about the Muslims was rebuilt.

In this study, it is focused on how the American Cinema has handled the September 11 attacks, the policies styles represented in this event and its impact on society, focused on the question of how collective memory reconstructed shaped. The Hollywood cinema, suggesting a number of theses by representation items, inculcates the viewpoints of certain topic to the audience. Therefore, after the September 11 attacks, the overview of 'other' have all changed in the community and the mass media has served this purpose.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

RESİM LİSTESİ………………………………………………………………….ix

FOTOĞRAF LİSTESİ…………………………………………………………...x

1.GİRİŞ……………………………………………………………………………1

2. METODOLOJİ

2.1. Araştırmanın Adı..11

2.2. Araştırmanın Konusu………....……………………………........................11

2.3. Araştırmanın Amacı………………………………………………………….12

2.4. Hipotez……………………………………………………………………13

2.5. Araştırmanın Önemi.......……………………………………........................14

2.6. Sınırlılıklar………………………………………………………………...15

2.7. Evren ve Örneklem…………………………………………………………..16

2.8. Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi....................................……………..17

2.9. Araştırmanın Yöntemi...18

3.'ÖTEKİ' SORUNSALINA BAKIŞ

3.1. Öteki Kavramı ve Ötekileştirme…...28

3.1.1. Antik Yunan Dönemi: Tragedyalar ve 'Öteki' Temsili……...........33

3.1.2. Ortaçağ Avrupa'sı ve Ötekileştirme.....………….........................40

3.1.2.1. Ötekileştirme Bağlamında Ortaçağ'daki Anti-Semitizm ve Anti-İslamizm Örnekleri……………………………...44

3.2. Ötekileştirmeye Giden Yollar.……………………….......................47

3.2.1. Oryantalizm Kavramı ve Oryantalizm'in Tarihine Bakış...............47

3.2.2. Edward Said ve Oryantalizm…………...58

3.2.2.1.Said ve Foucault Arasındaki İlişki: Bilgi-İktidar İlişkisi......62

3.3. Batı Perspektifini Anlamak……………………….....................................65

3.3.1. Diyalektik Mantık ve Ötekileştirme………………………………66

3.3.2. Freudyen Bakış ve Ötekileştirme…………………………………68

4. HOLLYWOOD SİNEMASI VE ÖTEKİ TARİHİ

4.1. Sinemada Temsil…………………………………………………………70

4.2. Hollywood Tarihine Bakış......................……………………….................70

4.3. Hollywood ve Ötekileştirme………………………………………………74

4.3.1. Irk ve Etnisite Bağlamında Ötekileştirme…………………………74

4.3.1.1.Afro-Amerikalılar……………....………………………........74

4.3.1.2. Hollywood'un Öteki Asyalısı……………………………..80

4.3.1.3. Mafya, Silah ve Uyuşturucu Satıcıları: Latinler…………..88

4.3.2. Cinsiyetçi Ötekileştirmenin Adı: Hollywood'un *Kadın* Anlatısı……………………………………………………………91

4.3.2.1. Bakan, Bakılan ve Bakış Sorunsalı………………………..91

4.3.2.2. Hollywood'un Öteki Asyalısı..95

4.3.3. İnançların Ötekileştirilmesi Bağlamında Hollywood'un Müslüman Temsili...98

5. 11 EYLÜL 2001 OLAYLARI SONRASINDA MEDYA, AYRIMCI DİL VE NEFRET SÖYLEMLERİ

5.1. İslamofobi Nedir?……………………………………………..........106

5.2. Medya ve İslam....................................……………………………..110

5.2.1. Medyada Nefret Söylemi ve İslam...113
5.2.1.1. 11 Eylül Saldırılarından Sonra Amerikan Politikaları…113
5.2.1.2. Nefret Söylemlerinin Medya Kaynaklı Yaygınlaştırılması……………………………………115

6. FİLM ANALİZLERİ

6.1. Sınırı Geçmek (Crossing Over) Filminin Analizi………………………...126
6.1.1. Filmin Künyesi..126
6.1.2. Filmin Özeti...126
6.1.3.Filmin Müslüman Temsili Açısından Eleştirel Söylem (ESÇ) ve Hollywood Klasik Anlatı Yapısı Bağlamında Çözümlemesi..........130
6.1.3.1. Makro Yapı Bağlamında Müslüman Temsili..................130
6.1.3.1.1. Tematik Yapı..130
6.1.3.1.2. Toplumsal Bağlam...132
6.1.3.1.3. Anlatı Yapısı...134
6.1.3.2. Mikro Yapı Bağlamında Müslüman Temsili..................137
6.1.3.2.1. Karakterler ve Diyaloglar..................................137
6.1.3.2.2. Görüntü...159
6.1.3.2.2.1. Görüntü Düzenlemesi.............................159
6.1.3.2.3. Ses ve Müzik...162
6.1.3.2.4. Bağlam ve Filmin Adı Arasındaki İlişki.............164
6.1.4. Filmin Müslüman Temsili Bağlamında Katmanlararasılık (Kesişimcilik) Teorisi Açısından Çözümlemesi............................165
6.2. Çarpışma (Crash) Filminin Analizi………………………………...168
6.2.1. Filmin Künyesi...168
6.2.2. Filmin Özeti..169

6.2.3. Filmin Müslüman Temsili Açısından Eleştirel Söylem (ESÇ) ve Hollywood Klasik Anlatı Yapısı Bağlamında Çözümlemesi......174
6.2.3.1. Makro Yapı Bağlamında Müslüman Temsili................175
6.2.3.1.1. Tematik Yapı..175
6.2.3.1.2. Toplumsal Bağlam...176
6.2.3.1.3. Anlatı Yapısı...177
6.2.3.2. Mikro Yapı Bağlamında Müslüman Temsili................179
6.2.3.2.1. Karakterler ve Diyaloglar................................179
6.2.3.2.2. Görüntü..183
6.2.3.2.2.1. Görüntü Düzenlemesi...........................183
6.2.3.2.3. Ses ve Müzik...185
6.2.3.2.4. Bağlam ve Filmin Adı Arasındaki İlişki...........188
6.2.4. Filmin Müslüman Temsili Bağlamında Katmanlararasılık (Kesişimcilik) Teorisi Açısından Çözümlemesi.......................189
6.3. Akılalmaz (Unthinkable) Filminin Analizi…………………………....193
6.3.1. Filmin Künyesi..193
6.3.2. Filmin Özeti..194
6.3.3. Filmin Müslüman Temsili Açısından Eleştirel Söylem (ESÇ) ve Hollywood Klasik Anlatı Yapısı Bağlamında Çözümlemesi….195
6.3.3.1. Makro Yapı Bağlamında Müslüman Temsili 195
6.3.3.1.1. Toplumsal Bağlam...195
6.3.3.1.2. Tematik Yapı……………………………...196
6.3.3.1.3. Anlatı Yapısı...197
6.3.3.2. Mikro Yapı Bağlamında Müslüman Temsili.................199
6.3.3.2.1. Karakterler ve Diyaloglar...............................199

6.3.3.2.2. Görüntü...208

6.3.3.2.2.1. Görüntü Düzenlemesi..........................208

6.3.3.2.3. Ses ve Müzik..210

6.3.3.2.4. Bağlam ve Filmin Adı Arasındaki İlişki…….211

6.3.4. Filmin Müslüman Temsili Bağlamında Katmanlararasılık (Kesişimcilik) Teorisi Açısından Çözümlemesi........................212

7. SONUÇ………………………………………………………………….214

KAYNAKÇA…………………………………………………………………219

EKLER……………………………………………………………………….228

EK 1. Film Listesi…………………………………………………………...229

ÖZGEÇMİŞ………………………………………………………………….231

RESİM LİSTESİ

Sayfa No

Resim 1 : Susannah ve Kentin Büyükleri …………………………….....93



FOTOĞRAF LİSTESİ

Sayfa No.

Fotoğraf 1 : Brogan ve Kaçak Göçmen Arasındaki Diyalog…………138

Fotoğraf 2 : Brogan'ın Polis Memuru ile Olan Diyaloğu…………….139

Fotoğraf 3 : Taslima ve Sınıf Arkadaşları……………………………141

Fotoğraf 4 : Taslima Okul Çıkışında Arkadaşlarının Hakaretlerine Maruz Kalırken……………………………………………..142

Fotoğraf 5 : Ajan Fedcar Taslima'nın Odasında……………………...146

Fotoğraf 6 : Ajan Fedcar ve Göçmenlik Bürosu Avukatı Arasında Geçen Konuşmadan Bir Kare…………………………148

Fotoğraf 7 : Taslima ve Küçük Kızın Konuşmasından Bir Kare……..150

Fotoğraf 8 : Brogan ve İş Arkadaşı Hamid'in Ailesi Vatandaşlık Partisinde…………………………………………………..155

Fotoğraf 9 : Taslima'nın Giyimi……………………………………...159

Fotoğraf 10 : Zehra'nın Görünümü……………………………………161

Fotoğraf 11 : Cameron ve Christine Parti Çıkışı Arabalarında………...178

Fotoğraf 12 : Irkçı Polis John Ryan Arabadan İndirdiği Christine'in Üstünü Ararken………………………………………179

Fotoğraf 13 : Farhad ve Dükkan Sahibi Tartışırken……………………181

Fotoğraf 14 : Dükkan Sahibinin Yüzündeki Öfke……………………..182

Fotoğraf 15 : Farhad'ın Kızı Dorri'nin Görünümü…………………….184

Fotoğraf 16 : Farhad'ın Öfkesi Betimlenirken…………………………185

Fotoğraf 17 : Graham ve Ria'nın Görüntüsü………………………….190

Fotoğraf 18 : Anthony ve Arkadaşının Oturduğu Mahalleden Bir

Sahne……………………………………………………….191

Fotoğraf 19 : Los Angeles Savcısı ve Eşinin Tartıştığı Bir Sahne……192

Fotoğraf 20 : Yusuf'un Amatör Kamera ile Yaptığı Çekimden Bir Kare……………………………………………………….200

Fotoğraf 21 : Helen ve Mesai Arkadaşları FBI Ofisinde……………..201

Fotoğraf 22 : Henry'nin Yusuf'a İşkence Ettiği Sahnelerden Biri……202

Fotoğraf 23 : Henry ve Helen'in Tartıştıkları Sahnelerden Bir Kare…203

Fotoğraf 24 : Yusuf'un Helen ile Tartıştıktan Sonra Kendi Kendine Bağırdığı Sahne…………………………………………205

Fotoğraf 25 : Henry, Yusuf'u Jehan ile Tehdit Ederken……………...206

Fotoğraf 26 : Yusuf'un Çocukları……………………………………..207

1. GİRİŞ

Sinemanın ideolojik olarak kültürel temsil ve ötekiye ait sunumları içeren kodlarını birçok Hollywood filminin anlatısında görmek mümkündür. Ötekileştirme düşüncesinin temel alındığı bu yapımlar, Amerikan Sineması'nda sosyal, kültürel ve ideolojik öneme sahiptirler. Temsil ve ideolojinin çok iyi anlaşılması gereken bu tür filmlerde temel sorunun, kendi ötekisini yaratan, farklılaştırıcı ve daha da ileri bir düzeyde ırkçı söylemlere kaynak teşkil ettiği görülmektedir (Kırık ve Arvas, 2014, s.49).

11 Eylül 2001 New York'taki Dünya Ticaret Merkezi'ne ve Washington DC'nin yakınındaki Pentagon'a yapılan saldırılar, kamuoyunun bütün dikkatinin üzerinde toplandığı, ABD'de büyük panik ve korkuya yol açan ve terör gösterilerinin dalga dalga yayıldığı küresel bir medya olayı haline gelmiştir. Bu saldırılar sonrasında Hollywood Sineması'nda Müslümanlara ilişkin "öteki" temalı söylemler farklılaştırılmış, daha da ötesinde ırklılaştırılmış ve bu söylemler aynı zamanda Amerika içerisinde yaşayan Müslüman kimliğine karşı ayrıştırıcı, ırklaştırıcı bir zemine taşınmıştır. Diğer yandan Hollywood Sineması'nda 11 Eylül saldırılarından önce inşa edilen Müslüman imgeleri de çarpıcı hale getirilmiş, toplumun Müslümanlara ait dünya görüşü ve biçimi yeniden inşa edilmiştir.

'Hollywood Sinemasında Öteki Sorunsalı Bağlamında Müslüman Kimliği Temsili' başlıklı çalışmada, Amerikan Sineması'nın 11 Eylül saldırılarını ele alış biçimi, bu olayla ilgili temsil tarzı politikaların ve toplumdaki etkilerin ne olduğu ve toplumsal hafızanın nasıl şekillendirilip yeniden inşa edildiği sorusu üzerinde yoğunlaşılacaktır. Temsili öğeler yoluyla bir takım tezler ileri süren Hollywood Sineması, seyirciye, belli konulara ait bakış açılarını telkin eder. Bu yüzden çalışmada 11 Eylül saldırıları sonrasında toplumdaki (biz), "ötekiye" ait bakış (terörist) açısının şekil değiştirip kitle iletişim araçlarının hepsinin bu amaca hizmet etmiş olması sorunsalı ele alınacaktır.

Çalışma toplamda beş bölümden oluşmakta ve her bir bölüm ötekinin yeni inşasında kullanılan tüm kuramsal ve kavramsal çerçeveleri ile öteki sorununu sinemasal bağlamda ele almaktadır. Bu bağlamda bakıldığında:

Araştırmanın ilk bölümünde araştırmanın konusu, problemi, önemi, hipotezleri, sınırlılıkları, evreni, örneklemi ele alınacak, ayrıca yöntem ve araştırma modeli açıklanmaya çalışılacaktır. Bu çalışma, Hollywood Sineması'nda "öteki" sunumuna ait temaları içeren filmlerde, Doğu/Müslüman/Terörist/Düşman/Kötü imgelerinin inşasında kullanılan kültürel kodların hangi söylemleri ihtiva ettiğini incelemeye dayanmaktadır. 11 Eylül sonrası inşa edilen imgelerin katmanlararası (intersectionality) söylemler yoluyla Müslümanlar ile ilgili oluşturulan stereotiplerin film anlatılarına nasıl eklemlendiğini ortaya çıkarmak, çalışmanın diğer amaçlarından biridir. Kendisini yani Batı'yı "İyi" ile özdeşleştiren "Kahraman'lar" ve "Düşman'ını" mutlak "Kötü" olarak tasvir eden Hollywood Sineması, ulusal çıkarlar doğrultusunda kitlelerin manipüle edilmesi gerektiği noktasında hemfikirdir. Çalışmanın genel anlamda sorunsalı şu sorular ile formüle edilmiştir:

- 11 Eylül sonrasında "terörle savaş" söylemi, Hollywood filmlerine nasıl yansımıştır?
- 11 Eylül olaylarından sonra Hollywood Sineması'nda "öteki" sunumları hangi bağlamda ele alınıp, "öteki"ye ait temsiller hangi kodlara karşılık gelmektedir?
- 11 Eylül saldırılarından sonra Amerikan Sineması ideolojik olarak hangi konular üzerinde yoğunlaşmaktadır?
- Oryantalist söylemin "örtük-görünür" şeklinde yaptığı ayrım, Doğu ile ilgili arzular, fanteziler, hayal ve rüyalar, "terörizm ve tehdit" kavramları ile nasıl yer değiştirmiştir?
- Batı'nın sahip olduğu tüm "iyi" hasletlerden yoksunluk olarak görülen Doğu algısı, 11 Eylül olaylarından sonra nefret söylemleri yoluyla nasıl inşa edilmiştir?

Çalışmanın hipotezi açısından bakıldığında, dünyanın da öteki algısını değiştiren 11 Eylül saldırılarından sonra öteki sunumuna yönelik tanımlamalar, Said'in oryantalist metinlerinin Doğu'yu ırksal, kültürel, politik ve coğrafi bir bütünlük olarak kurgulamasından daha farklı, yeni bir söylemi beraberinde getirmiştir. Çalışmada

Said'in iktidar-bilgi üzerine kurduğu oryantalist bakış açısından farklı olarak, kime göre Doğu, kime göre Batı sorunsalı üzerinde durulmuştur. Ötekiye ait kuramsal çerçevelerin tarihi 14. yüzyıl başlarına dayanıyor olsa da, "Biz" ve "Onlar" karşıtlığı çok daha önceki dönemlere ait bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, Müslümanlara ilişkin nefret söylemleri dünya çapında bir ayrıştırmaya yol açarken, kurgulanan Doğu tasvirleri saldırılardan önceki dönemden farklı olarak sunulmuştur. Doğu-Batı karşıtlığını içeren söylemlerde Batı, "kurtarıcı, iyi, medeniyet kurucusu, eğitimli, insancıl, yardımsever, dost" olarak kurgulanırken, Doğu, "Müslüman, kötü, yönetilmeye ve yardıma muhtaç, eğitimsiz, düşman, terörist" olarak yeni fanteziler ile kurgulanmıştır. Bu hipotezlerden yola çıkarak araştırma bütün yönleri ile ele alınacaktır.

Araştırmanın bu bölümünde yer alan yöntem kısmında, Hollywood Sineması'nda Müslüman temsiline ilişkin yapılan araştırmalarda kullanılan yöntemlerden farklı olarak çalışmayı özgün kılan yön, üç ayrı yöntem ile çalışılmış olmasıdır. Araştırmanın önemi açısından eleştirel söylem çözümlemesi, Hollywood geleneksel anlatı yapısı ve katmanlararasılık bağlamında incelenen filmler araştırmanın sorunsalına dair önemli veriler sunmuştur. Öncelikle eleştirel söylem analizinin kullanımına olanak sağlayan çalışmada, metinsel ve görsel anlamda sinema dilinin bize neler söylediği, seçilen bu filmlerde derinlemesine bir analiz yapılarak gösterilmeye çalışılacaktır. Hem söylem analizinin, hem de söylemi toplumsal bir pratik olarak yorumlayan eleştirel söylem analizinin uygulanacağı çalışmada görsel metinlerin ideolojik yapıları bütünüyle irdelenebilecektir. Ayrıca eleştirel söylem çözümlemesi içerisinde Hollywood klasik anlatı yapısının da tekniklerine başvurularak anlatı yapısının inşa şekli derinlemesine incelenecektir.

Sinemada Müslüman temsiline ilişkin sosyolojik bir bakış açısı sunan katmanlararasılık yöntemi, yine bu bölümde ayrıntıları ile ele alınacaktır. Bunun dışında daha önce Müslüman temsiline ilişkin çalışmaların katmanlararasılık (intersectionality) yöntemi ile çalışılmaması, bu çalışmayı alanında özgün kılmaktadır ve bu yöntemle filmleri incelemenin, benzer araştırmalara da öncü olacağı düşünülmektedir. Katmanlararasılık ya da "Kesişimcilik (Intersectionality Theory)" kavramının tercih edildiği yöntemin kuramsal çerçevesine bakılacak olunursa, cinsiyet, ırk ve bireysel

yaşamlardaki değişimlerin diğer kategorileri, sosyal uygulamalar, kurumsal düzenlemeler, kültür ideolojileri ve güç açısından etkileşimlerin sonuçları arasındaki etkileşimi ifade etmektedir (Davis, 2008, s.68). Katmanlararasılık yönteminin yapılan çalışmadaki araştırma kısmında kullanılacak olması, tıpkı araştırmanın kuramsal çerçevesindeki yön değişikliği kadar önemlidir; çünkü daha önce Müslüman temsiline ait yapılan çalışmalarda sadece ırk ya da sadece inanç kavramları ekseni etrafında Hollywood filmleri incelenmiştir. Oysa bu çalışma, cinsiyet, sınıf, etnisite, din, coğrafi konum, tarihsel akış, baskı matrisleri gibi birçok katmanın birbiri ile iç içe geçmiş olmasından yola çıkarak, bu katmanların birbirinden bağımsız olarak değerlendirilmesinin mümkün olmadığını savunmaktadır. Nitekim filmlerin sadece metinsel ve görsel olarak ne anlama geldiklerini inceleyerek bir söylem analizi yapmak, Hollywood filmlerinde 2001 öncesi temelleri atılan ve sonrasında giderek nefret söylemine dönüşen bir dilin ne kadarına karşılık geleceği noktasında kesin sonuç veremeyecektir. Ötekileştirme süreçleri, aslında iç içe geçmiş süreçlerdir ve katmanlararasılık yaklaşımı da bu süreçlerin aslında nasıl iç içe geçtiğinin ve baskının farklı katmanlarının bunu nasıl tetiklediğinin anlaşılmasına olanak sağlamaktadır.

Batı toplumlarının tanımlamalarına bakıldığında, örneğin post koloniyel çalışmalar, sadece ırk üzerinden ötekileştirmeyi yaparken, aslında coğrafi, ten, millet ve kültür olarak da ötekileştirmektedir. Bölgesel önyargı kaynaklı tanımlamalarda, çalışmada da görüleceği üzere Müslüman kimliği sadece dininden dolayı değil, aynı zamanda cinsiyet, ırk, millet, etnisite, toplumsal sınıf ve bölgesel ayrıştırmalardan dolayı da ötekileştirilebilmektedir. Bu bağlamda ötekileştirmenin bitmeyen bir süreç olduğu da ortaya çıkmaktadır. Kendisinden farklı gördüğüne de, kendisinin içinde ama biraz farklı olana da yapılan bu ayrıştırıcı tavır, yavaş fakat gelişerek devam etmektedir.

Araştırmanın *Öteki Sorunsalı'na Bakış* isimli ikinci bölümü, öteki kavramının tanımlamasından yola çıkarak günümüzdeki mevcut haline nasıl geldiğinin süreçlerini incelemektedir. Bu bağlamda oryantalist bakış açısından farklı bir öteki anlayışının olduğunu iddia eden bu çalışmada, Batı perspektifinin medeniyetler açısından sorunlu bir bakışa sahip olduğu noktasında tespitler bulunmaktadır. Dini, etnik ya da kültürel özellikler olarak ana kitleden daha farklı durumda olan kişi, grup ya da topluluklar için

kullanılan "öteki" kavramı her topluluk için, içinde bulunduğu koşullarda makbul iken, başka bir topluluk ya da kimlik için "öteki"dir. Dolayısıyla "öteki" kavramı; yere, zamana ve ideolojiye göre değişiklik göstermektedir. Bu durum devlet açısından düşünüldüğünde, ulus devletler kendi etnik kökenleri için kendi tanımını yapmakta, bu ulus dışında kalanlara nasıl davrandıkları ise "öteki" kavramı açısından önemli bir belirleyici olmaktadır. Özellikle çok dilli, çok etnisiteli ve çok kültürlü yapıya sahip devletlerde "öteki" ve ötekileştirme çabası kaçınılmaz olmaktadır.

Ötekiye dair iki farklı yaklaşımın günümüz açısından öteki ve ötekileştirmeye ait açıklamaları daha belirgin hale getirdiği söylenebilir. Dışlama eylemi ile farklılığı, pozitif algılama eğilimin negatif ve pozitif kutbu gibidir. Günümüz devlet ideolojileri, medeniyet ve kültür adı altında hoşgörü mü yoksa ayrıştırıcı ilkeler mi uyguluyor? sorusu bu araştırma içerisinde cevabı sıkça aranılacak bir sorudur. "Öteki"nin sadece günümüze ait bir mesele olmayıp çıkış noktalarının çok daha eski dönemleri kapsadığı söylenebilir. Bu nedenle "öteki" ve "ötekileştirme"nin tarihsel süreçleri günümüzü anlamak açısından önemli olacağından dolayı ikinci bölümde bu süreçlere de yer verilmiştir. Bu da bizi Antik Yunan'a kadar götürmektedir.

Antik Yunan mitolojisine göre, Zeus'un birbiriyle zıt karakterli iki oğlu Apollon ve Dionysos, birbirinden farklı Yunan tanrıları olarak bilinmektedir. Düzen ve uyumun Tanrısı olan Apollon, bir taraftan müzik ve şiiri düzenlerken bir taraftan da insanların geleceklerini görerek kehanetlerde bulunur. Bunun karşısında Dionysos, yıkıcı gücün ve kargaşanın simgesidir. Yarı insan yarı hayvan şeklindeki Zeus'un oğlu sarhoşluğun, maceraların, tiyatronun da kökeni olan bağbozumu bayramlarının temsilcisidir. İki ayrı değerlerin karşılığı olan bu kardeşler, farklı yaşama iradelerinin de taşıyıcısı olmuşlardır. Bu durum Yunan sanat formunda da kendisini göstererek iki ayrı sanat tarzı ve sanatçı eğiliminin doğmasına sebep olmuştur ve sahne sanatlarında, tragedya ve buna bağlı olarak diğer gösteri türlerinde varlığını göstermiştir.

İkinci bölümün ele aldığı çerçevelerden biri de Batı'nın algısındaki Doğu tanımlamasının kökenlerine inmek gerektiğidir. Bu durumu medeniyetlerin başlangıç noktası olan coğrafi ve çevresel faktörlerin farklılığında aramak gerektiği söylenilebilir. Medeniyetin temelinde yatan yerleşik hayata geçiş evrelerinde, tarımın çok önemli bir

faktör olduğu bilinmektedir. Biyolojik varlığını sürdürmek isteyen insanoğlunun, tarım ile ilgilenirken var olduğu toprakların farklılığı, Doğu-Batı karşıtlığının oluşmasının temel etkenlerden biri olarak kabul edilebilmektedir. Doğu topraklarının geniş ve çöl yapısına sahip olması bu farklılığın ilk aşaması olarak bilinmektedir. Ayrıca Batı'nın da Doğu'nun da reel coğrafi mekânlar olmadığını varsayarak, bu durumun tarihsel ve söylemsel kurgular olduğu da söylenebilir. Nitekim ekonomik, politik ve siyasal olarak kendisini evrensel norm olarak kabul eden Batı, kendisini merkeze konumlandırdıktan sonra, dünyayı, ekonomik ve siyasal gücü de elinde bulundurmasıyla kurgulamıştır. Hâkim olmakla kalmayıp, otoritesini de kuran Batı, temel olarak kendinden farklı toplumları ise karşılaştırmalı bir ölçek içerisinde değerlendirmiştir ve karşı tarafın hep bir eksiklik barındırdığı ilkesinden yola çıkarak, karşı tarafı negatif yönde yorumlama yoluna gitmiştir. Bu yargılamada ilginç olan, savcının da yargıcın da Batılı normlara ait oluşudur. Nihayetinde hep bir eksiklikle, özel farklılık kategorisi içerisinde değerlendirilen Doğu ötekileşmiş, böylelikle, tarihte önceden karar verilmiş bir amacı gerçekleştirme süreci devreye girmiştir.

Araştırmanın üçüncü bölümü 'Hollywood Sineması ve Öteki Tarihi' ile ilgili detaylı bilgiler verecek, ötekinin Hollywood Sineması'nda nasıl inşa edildiğini etnik, ırksal, cinsiyet ve dinsel yönlerinden ele alarak farklı kategoriler açısından inceleyecektir. Günlük hayatımızı şekillendiren söylemler toplumsal düzeni de oluşturmaktadır. Toplumsal yaşamı şekillendirip bir biçime sokan temsiller, bazı söylemlerin göstergeleridir. Hollywood Sineması da bu temsil öğelerini çok iyi değerlendirerek ve toplumsal yaşama ait söylemleri biçim, figüre ya da temsiller yoluyla şifreleyerek sinemasal anlatılar oluşturmuştur. Bu sayede sinema, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde önemli bir rol üstlenmiştir ve sunduğu temsiller toplumun fertleri tarafından içselleştirilmiştir. Dolayısı ile bir kültür içinde yer alan ve politik bir değer taşıyan temsil, gerek toplumsal yaşamın inşa edilmesinde gerek kurumların ve gerçekliğin şekillendirilmesi için hangi şeklin ve sınırların kullanılması gerektiğini söylemede önemli bir faktördür. Bu nedenle kültürün şekillenmesine bu denli katkı sağlayan böyle bir iktidarın elde bulundurulması önem arz etmektedir.

Araştırmanın üçüncü bölümünde ayrıca ırk ve etnisite bağlamında ‘Afro-Amerikalılar ele alınacaktır. Irk ilişkilerinin ve ırkçı temsillerin kesinlik kazandığı yıl olan 1946, İkinci Dünya Savaşı’nın sonu ve Amerikan ırkçı söylemlerinin tekrardan düzenlendiği bir yıl olmuştur. Bu değişikliklerin yanı sıra *Bir Ulusun Doğuşu (1915) (The Birth of a Nation)* filmindeki Afro-Amerikan karakterin sunumuna bir tepki olarak ön plana çıkan *NAACP Güneyin Şarkısı (1946) (Song of the South)* filmi, gelenekselleşmiş ırkçı sunumları tekrardan inşa etmiştir. Bir Ulusun Doğuşu filmi dönemi açısından ele alındığında, zamanı için büyük bir sinemasal gelişme olarak gösterilebilir. Amerikan kültüründe bir ikon olarak yerini alan film, aynı zamanda Amerika’nın ırkçı politikacılarının da en önemli temsili unsurlarından biridir. Filmde beyazlar kahraman olarak karakterize edilirken, Güneyli ve siyah olanlar köle olarak ötekileştirilmişlerdir. Bu ötekileştirme olumsuz bir stereotipi meşrulaştırmıştır. Yönetmenliğini Griffth’in yaptığı 1915 yapımı film, konu olarak Amerikan İç Savaşı ve Amerika Birleşik Devletleri’nin yeniden yapılanma dönemi sırasındaki olayları ve iki aileyi işlemektedir. Bu ve benzeri filmlerin inceleneceği bölüm, katmanlararasılık bağlamında ırk ve etnisite kavramının Hollywood Sineması’ndaki karşılığını arayacaktır.

Üçüncü bölümde ek olarak yine ırk ve etnisite bağlamında Asyalılar ve Latinler de ayrı başlıklar altında derinlemesine incelenip, Hollywood Sineması örnekleri üzerinden çözümlenmeye çalışılacaktır. Cinsiyet açısından Hollywood Sineması’nın kadına bakışı, kadının ötekileştirilmesinin nasıl inşa edildiği bir diğer başlık altında incelenecektir. Kadın inşası üzerine kurulu medya imajı sürpriz olmayacak şekilde toplumdaki geleneksel yapının güç dağılımı üzerine kurulmuştur. Cinsiyet, ırk ve sınıf üzerine kurulu olan bu yapı; Amerikan muhafazakâr bakış açısını destekleyen filmlerde toplum hafızasında tekrar ve tekrar üretilmektedir.

Popüler sinemanın merkezi olarak Hollywood, kültürel kodların oluşturulmasında oldukça hassas davranmaktadır. Bu kodlar cinsiyet, giyim, davranış, yaşam tarzı, ekonomik hayat, stil vb. göre değişmektedir. 1940’larda Hollywood yönetmenlerinin Amerikan toplumuyla ilgili negatif ayrımcılığı filmlerinde belirgin olarak görülmektedir. Araştırmanın konusu açısından Müslümanların temsiline bakılacak birçok filmde, bu negatif tutumun (ötekileştirmenin) özellikle belli bir

dönemden itibaren (11 Eylül 2001 sonrası) nasıl kurgulandığı incelenecektir. 1896'dan bugüne film yapımcıları, ırksal ve dinsel çizgileri katı bir biçimde ayırarak, Arap ve Müslümanları Amerikan Sineması'nda fanatik inançları olan halk düşmanları olarak göstermiştir. Hollywood bunu daha önce de belirtildiği gibi filmlerde kullandığı karakterlerin radikal davranışlarını ön plana çıkararak ve başka bir yapımın genine de aktararak başarmıştır. Bugün gelinen durum, Hollywood'ta bu sistematik öğretme biçiminin sadece Arap ve Müslümanlara değil, değişik millet, ırk ya da dine mensup; kısaca öteki olarak konumlandırılan tüm grup ya da kitlelere uygulandığı görülmektedir. Batı dünyasının ürettiği Müslüman, Arap, Ortadoğu temalı filmlere bakıldığında bu filmlerin hiç de azımsanmayacak bir boyutta olduğu görülmektedir. Bir liste yapıldığında negatif imajı içeren filmlerin sayısı oldukça çoktur. Müslüman karakterin kahraman olarak görüldüğü filmlerin de varlığından bahsetmek mümkündür. Fakat bunlar özellikle 11 Eylül 2001 olaylarından önce çekilmiş filmler olması hasebiyle daha dikkat çekicidir. Zira 11 Eylül saldırılarından sonra Müslüman dünyaya yönelik nefret söylemleri ve bunun yaygınlaştırılması, Müslüman kahramanların artık sonsuz kere varlığını kaybetmesine yol açmıştır.

Araştırmada dördüncü bölüm, 11 Eylül saldırılarından sonra gerek Amerika'da gerekse dünya çapında özellikle Avrupa'da oluşan Müslüman ve İslam nefretinin nasıl medya ve uluslararası politik kararlar ile inşa edildiği üzerinde duracaktır. Nefret söylemi ve İslamofobi kavramlarının inceleneceği bu bölümde, bu kavramların tanımları ve kökenleri irdelenmeye çalışılacaktır. Söz konusu kavramlar üzerinden ayrımcılık üzerine kurulu düşmanca tutum bireysel, daha sonra da kitlesel bir korkuya işaret etmektedir. Bu korku özellikle medya tarafından kitlelere yayılmakta, gerçek olan ile kurgulanan dolaşıma sokularak, bilgi yaygınlaştırılmaktadır. Batı kültüründe oluşturulan bu düşman algısı bazı önemli kavramlar ile pekiştirilmektedir. İslamofobi önyargıların, sınırlamaların, ayrımcılığın ve şiddetin Müslümanlara ve İslam'a karşı uygulandığı geniş bir sistemden oluşmaktadır. İslam'a karşı uygulanan ayrımcılığın sonucu olarak Müslümanlara karşı yapılan fiziksel veya zihinsel saldırılar, Müslüman düşmanlığı veya Müslüman karşıtı ırkçılık olarak tanımlanabilir. İslam toplumlarının despotik, şehvet düşkünü, gelişmemiş aşiret toplumu, sapkın, akıl dışı ve esrarlı tasviri, Amerikan popüler kültüründe kolaylıkla yerini almıştır. Günümüz Hollywood

filmlerinde, Arapların ve Müslümanların şiddet içerikli görüntülerin içine yerleştirilerek temsil edilmesi bunun bir delili olarak görülebilir. Eğlence endüstrilerinde yine Müslüman stereotiplerinin kontrolsüz olarak kullanılması, sinema seyircisinin yüzlerce milyon Ortadoğulu ve Asyalı insan hakkındaki algıları üzerinde güçlü bir etki yaratmıştır. Amerikalılar, Arap ve Arap olmayan Müslümanları ayırt edemediklerinden onlar için Araplar, İslam inancının en iyi temsilcileri olarak ötekiyi ve aşırıyı temsil etmektedirler. Bu bağlamda 11 Eylül saldırıları, Amerika'nın terör politikalarının değiştirilmesi ve uluslararası düzeyde bir terör dalgasının yayılmasına da neden olmuştur. Merkezinde İslam'ın ve buna inanan Müslümanların bulunduğu bu saldırı, Amerika'nın coğrafi olarak korunaklı görünen yapısına bir tehdit oluşturmuş ve Amerikan halkının kendi topraklarında kendilerini savunmasız hissetmesine neden olmuştur. Bu konu ile birlikte halk tarafından ABD'de dış politikalar hakkında verilen kararların onaylanması ve böylelikle Bush gibi "Cumhuriyetçiler"in de halk nezdinde güçlenmesi söz konusu olmuştur. Böylelikle Cumhuriyetçiler, 2002'den 2008'e kadar ABD dış politikasında verdiği her kararda Amerikan halkını arkasına almıştır. Dördüncü bölümde yer verilen bu konular, Hollywood Sineması'nın politik kararlardan bağımsız olmayan yapısını meşrulaştırıcı bir işlev sunduğu düşüncesinden yola çıkılarak incelenirken, egemen düşüncenin Amerikan Sineması'na yansıyan yönleri de ele alınacaktır.

Beşinci ve son bölümde ise Hollywood Sineması'ndaki Müslüman temsiline ilişkin *Çarpışma (Crash, 2003), Sınırı Geçmek (Crossing Over, 2007) ve Akılalmaz (Unthinkable, 2010)* filmleri söylem çözümlemesi, geleneksel anlatı yapısı ve katmanlararasılık bağlamında incelenecektir. 11 Eylül sonrası 'öteki' inşasının hangi söylemsel yollarla gerçekleştirildiğinin yanısıra çalışmada, bütün katmanların yapısı ve birbirleri ile olan ilişkileri anlaşılmaya çalışılacak ayrıca Batı'nın kurguladığı imgeler ve stereotiplerin filmlerde nasıl karşılık bulduğu ve kategorize edildiği metinsel ve görsel anlamda ele alınacaktır. Bu bağlamda, eleştirel söylem çözümlemesi ve geleneksel anlatı yapısı içeriğinde, filmlerin makro ve mikro yapıları analiz edilmeye çalışılacaktır. Makro yapının alt başlıkları açısından bakıldığında, filmin anlatı yapısı, toplumsal bağlamı, tematik yapıları incelenirken, mikro yapıda ise filmin karakter ve diyalogları, görüntü düzenlemesi, ses ve müzikleri, filmin adı ile bağlam arasındaki

ilişki ele alınacaktır. Katmanlararasılık bağlamında ise her bir filmin cinsiyet, etnik, ırksal, sınıfsal ve dinsel olarak katmanlarına bakılarak her bir katmanın 'ötekileştirme' ile olan bağlantısı Müslüman temsili açısından incelenecektir.

'Hollywood Sinemasında Öteki Sorunsalı Bağlamında Müslüman Kimliği Temsili' başlıklı çalışma, 'öteki 'ye ait bakış ve yönelişleri ele alış biçimi ve araştırma kısmında kullandığı farklı yöntem nedeni ile ötekileştirme sorunsalına yeni bir bakış getirmesi açısından önemli bir kaynak olarak görülebilir. Araştırmanın, Müslüman temsilinin bugünün bir meselesi olmadığına ve bunun altında yatan nedenlerine, bu nedenlerin de hangi kavramlar ile ilişki olduğuna dair önemli bir çalışma olarak literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2. METODOLOJİ

2.1. Araştırmanın Adı

Hollywood Sinemasında Öteki Sorunsalı Bağlamında Müslüman Kimliği Temsili

2.2. Araştırmanın Konusu

Sinemanın ideolojik olarak pek çok kültürel temsil ve ötekiye ait sunumlarını içeren kodlarını, birçok Hollywood filminin anlatısında görmek mümkündür. Oryantalist düşüncenin temel alındığı bu yapımlar, Amerikan Sineması'nda sosyal, kültürel ve ideolojik öneme sahiptirler. Temsil ve ideolojinin çok iyi anlaşılması gereken bu tür filmlerde temel sorunun, kendi ötekisini yaratan, farklılaştırıcı ve daha da ileri bir düzeyde ırkçı söylemlere kaynak teşkil ettiği görülmektedir.

Ryan ve Kellner (2010, s.37) temsili şu şekilde açıklamaktadır:

> *Temsil insanın kendisi ile dünya arasındaki ve nesnelerle dünya arasındaki sınırları çizebilmesine yarar. Temsiller içinde yer alınan kültürden de devralınır ve içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilir. Bir kültüre egemen olan temsiller aslında can alıcı politik önem taşırlar*

11 Eylül 2001 New York'taki Dünya Ticaret Merkezi'ne ve Washington DC'nin yakınındaki Pentagon'a yapılan saldırılar, kamuoyunun bütün dikkatinin üstünde toplandığı ve ABD'de büyük panik ve korkuya yol açan, terör gösterilerinin dalga dalga yayıldığı küresel bir medya olayı haline gelmiştir. Bu saldırılar sonrasında Hollywood Sineması'nda Müslümanlara ilişkin "öteki" temalı söylemler farklılaştırılmış daha da ötesinde ırklılaştırılmış, Amerika içerisinde yaşayan Müslüman kimliğine karşı ayrıştırıcı, ırklaştırıcı bir zemine taşınmıştır. Ayrıca Hollywood Sineması'nda 11 Eylül saldırılarına kadar inşa edilen Müslüman imgeleri daha çarpıcı hale gelmiş, toplumun Müslümanlara ait dünya görüşü ve biçimi yeniden inşa edilmiştir.

Bu çalışmada Amerikan Sineması'nın 11 Eylül saldırılarını ele alış biçimi, bu olayı temsil tarzlarının politikaları ve toplumdaki etkileri, toplumsal hafızanın nasıl şekillendirilip yeniden inşa edildiği sorusu üzerinde yoğunlaşılacaktır. Temsili öğeler yoluyla birtakım tezler ileri süren Hollywood Sineması, seyirciye belli konulara ait bakış açılarını telkin eder. Bu yüzden araştırmada 11 Eylül saldırıları sonrasında toplumdaki (biz) "ötekiye" ait bakışın (terörist) şekil değiştirip, kitle iletişim araçlarının hepsinin de bu amaca hizmet etmiş olması sorunsalı ele alınacaktır.

2.3. Araştırmanın Amacı

Çalışmanın temel amacı, Hollywood Sineması'nda "öteki" sunumuna ait temaları içeren filmlerdeki, Doğu/Müslüman/Terörist/Düşman/Kötü imgelerinin inşasında kullanılan kültürel kodların hangi söylemleri ihtiva ettiğini belirlemeye çalışmaktır. 11 Eylül sonrası katmanlararası (intersectionality) söylemler yoluyla imgelerin nasıl inşa edildiğini ve Müslümanlar ile ilgili oluşturulan stereotiplerin film anlatılarına nasıl eklemlendiğini ortaya çıkarmak bu çalışmanın diğer amaçlarından biridir. Kendisini yani Batı'yı "İyi" ile özdeşleştiren "Kahraman"lar ve "Düşman'ını" mutlak "Kötü" olarak tasvir eden Hollywood Sineması, ulusal çıkarlar doğrultusunda kitlelerin manipüle edilmesi gerektiği noktasında hemfikirdir. Çalışmanın ilerlemesine yardımcı olması açısından bu bağlamda birtakım araştırma soruları oluşturulmuştur;

- Amerika'da gerçekleşen 11 Eylül saldırıları sonrasında "terörle savaş" söylemi, Hollywood filmlerine nasıl yansımıştır?
- 11 Eylül olaylarından sonra Hollywood Sineması'nda "öteki" sunumları hangi bağlamda ele alınmakta, "öteki"ye ait temsiller hangi kodlara karşılık gelmektedir?
- Amerikan Sineması ideolojik olarak hangi konular üzerinde yoğunlaşmaktadır?
- Oryantalist bakış açısından bakıldığında sinemadaki Doğu algısı olan fanteziler, hayal ve rüyalar, "terörizm ve tehdit" kavramları ile nasıl yer değiştirmiştir?
- Batı'nın sahip olduğu tüm "iyi" hasletlerden yoksunluk olarak görülen Doğu algısı, 11 Eylül olaylarından sonra nefret söylemleri yoluyla nasıl inşa edilmiştir?

2.4. Hipotez

Küreselleşen dünyanın süper gücü olarak nitelendirilen ABD'de kültür, toplum ve siyaset yoğun çekişmelerin sahnesi olurken, film ve medya kültürü bu rekabetin savaş alanı olmaktan kaçamamıştır. Bunun sonucunda siyasi motiflerden uzak duramayarak bir taraftan da apolitik olma mücadelesini vermiştir. Sinemanın ideolojik söylemlerin ekranı olduğu düşüncesinden yola çıkarak bazı Hollywood filmlerinin liberal, muhafazakâr veya radikal ideolojileri temsil ve söylemler yoluyla dile getirdiği görülmektedir. Filmler toplumsal göstergelerdir ve bir dönemin olaylarına, korkularına, hayallerine ve umutlarına dalar ve o dönemin toplumsal deneyim ve gerçekliklerini sinemada ifade ederler. Cavell'in, "Sinema dünyayı çerçeve içine alır, bir görülen dünya sunar" ifadesinde filmlerin belli bir dönemin olay ve fenomenlerini doğrudan tasvir ederek o dönemin toplumsal gerçekliklerini yeniden inşa ettiği vurgulanmaktadır (Kırık ve Arvas: 2014, s.49). 11 Eylül saldırılarından sonra Hollywood Sineması'ndaki ayrımcı dil söylemlerinin Müslüman algısında nasıl değişimlere örtük ya da görünür biçimde etki ettiği, başka bir "öteki" algısı yarattığı varsayımından yola çıkan çalışmanın hipotezlerinin şu şekilde oluşturulduğu söylenebilir:

- Dünyanın da öteki algısını değiştiren 11 Eylül saldırılarından sonra öteki sunumuna yönelik tanımlamalar, Said'in oryantalist metinlerinin Doğu'yu ırksal, kültürel, politik ve coğrafi bir bütünlük olarak kurgulamasından daha farklı, yeni bir söylemi beraberinde getirmiştir. Bu doğrultuda Said'in iktidar-bilgi üzerine kurduğu oryantalist bakış açısından farklı olarak, kime göre Doğu, kime göre Batı sorunsalı üzerinde durulmaya başlanmıştır. Ötekiye ait kuramsal çerçevelerin tarihi 14. yüzyıl başlarına dayanıyor olsa da, "Biz" ve "Onlar" karşıtlığı çok daha önceki dönemlere ait bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır.

- 11 Eylül sonrası Hollywood Sineması'nda ötekiye ilişkin sunumların genellikle Arap dünyasına ait kültürel temsiller yolu ile inşa edildiği, böylelikle Müslüman algısının Araplar üzerinden kurulduğu, Doğu/Müslüman/Arap/Terörist imgelerinin ötekileştirici bir durum haline geldiği görülmektedir. Bu bakış açısının kendi içinde sorunları da beraberinde getirdiği görülüp, aslında Müslüman temsiline

ilişkin birçok katmanın birlikte incelendiğinde sonuçların daha verimli değerlendirileceği ortaya çıkmaktadır.

- 2001'deki saldırılardan sonra Müslümanlar ve İslam'ı konu edinen Hollywood yapımlarında, "Biz (Batılı) ve Onlar (Doğulu)" karşıtlığı nefret söyleminin artması ile daha da derinleşmektedir.

- 11 Eylül olaylarından sonra nefret söylemlerinin yaygınlaştırılmasıyla Doğu'yu terörizmle bağdaştıran Hollywood temsilleri, ABD'de yaşayan Müslümanlara olan tutumun ırkçılaştırılmasına katkıda bulunmuştur.

- Müslümanlara ilişkin nefret söylemleri dünya çapında bir ayrıştırmaya yol açarken, kurgulanan Doğu tasvirleri saldırılardan önceki dönemden farklı olarak sunulmuştur.

- Doğu-Batı karşıtlığını içeren söylemlerde Batı, "kurtarıcı, iyi, medeniyet kurucusu, eğitimli, insancıl, yardımsever, dost" olarak kurgulanırken Doğu, "Müslüman, kötü, yönetilmeye ve yardıma muhtaç, eğitimsiz, düşman, terörist" olarak yeni bir yaklaşım ile birlikte tekrar kurgulanmıştır.

2.5. Araştırmanın Önemi

11 Eylül 2001'de, New York ve Washington'a yapılan terör saldırılarından sonra Bush-Cheney yönetiminin Vatanseverlik Kanunu, ülkede sivil yaşama ve özgürlüklere kısıtlama getirdiği gibi, ülke içerisindeki terör algısının da şeklini değiştirmiştir (Kellner, 2013, s.11). 11 Eylül sonrası Amerikan Sineması'nda öteki algısı ya da inşası ile yeni İslam düşünce biçimlerinin/kalıplarının incelendiği bu çalışmada, söylemler arasındaki ilişki ve anlama biçimlerinin nasıl üretildiği, bu üretimde bir tehdit olarak Doğulu/Müslüman imgesinin nasıl gerçekleştirildiği önemle üzerinde durulan noktalardır.

Hollywood Sinemasında Öteki Sorunsalı Bağlamında Müslüman Kimliği Temsili başlıklı tez çalışması, öteki kimliğinin yeniden oluşturulma süreçleri ve bu süreçlerin sonuçlarını irdelemesi açısından önem arz etmektedir. Türkiye'de yeni ele

alınan 11 Eylül sonrası Hollywood Sineması'nda ötekileştirme ve onun temsili, kaynak noktasında yeterli olmamakla birlikte bu tarz çalışmaların günden güne arttığı gözlenmektedir. Yabancı kaynak literatürünün de tarandığı bu çalışmada, Amerikan Sineması'nda öteki temsilinin ve söylemlerinin filmlerle nasıl bütünleştirildiği, metaforlar aracılığı ile nasıl stereotipler oluşturulduğu incelenmiştir. Ayrıca;

- Çalışmanın 11 Eylül sonrası Amerikan toplumundaki öteki algılayışının, Hollywood yapımı filmlerde nasıl yeniden üretildiğini göstermeye katkı sağlayacağı ya da ileride yapılacak araştırmalara fikir verebileceği,

- Bu araştırma ile birlikte ötekiye ait sunumların, sadece bir kritik noktası ele alınarak değerlendirilemeyeceği, Müslüman sunumuna ilişkin tüm katmanların birbiri içine geçmiş, çok katmanlı bir potansiyeli içerisinde barındırdığının anlaşılacağı,

- Temsillerin karşılıklı mücadele alanı olarak görülen Amerikan Sineması'nda, 11 Eylül olaylarından sonra "Doğulu/Müslüman/Terörist" imgelerine yönelik temsiller yoluyla yeniden üretilen "öteki" tasvirine işaret eden söylemlerin, 'nefret söylemi' eksenli olarak değiştiğinin araştırılmasının bu alanda çalışan araştırmacılara katkı sağlayacağı,

- Filmlerin de analiz edileceği bu çalışmada, Hollywood ideolojisinin, 11 Eylül sonrası ayrımcı dil, nefret söylemi ve öteki bağlamında film anlatılarına hem görsel hem de metinsel olarak nasıl eklemlendiğine ve Müslüman algısını nasıl değiştirdiğine yönelik yapılacak olan incelemelerin temsil politikalarının anlaşılabilmesine de katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2.6. Sınırlılıklar

11 Eylül sonrası Amerikan Sineması'nda öteki sorunsalı bağlamında Müslüman kimliğinin sunumu konulu araştırma, dönem olarak olayların başladığı 2001 yılından günümüze kadar sınırlandırılmıştır. Ayrıca araştırma konusu kapsamında Amerikan Sineması'nda öteki olarak nitelendirilen Müslüman algısı, Amerikan toplumu üzerinden incelenerek Amerika'da yaşayan Müslümanların ötekileştirilmesi üzerine yoğunlaşılacaktır. Bundan dolayı, Batı kaynaklı fakat Doğu'da çekilip doğuyu ve

Müslümanlığı anlatan kahraman/savaş filmleri ya da olay örgüsünün yarısı Doğu yarısı Batı'da geçen filmler, bu araştırmanın kapsamında olmayacaktır. Ayrıca içerik olarak araştırma kapsamında olan fakat ortak yapım olarak nitelendirilen filmler de araştırma içine dâhil edilmemiştir.

2.7. Evren ve Örneklem

Araştırmanın konusu bağlamında 11 Eylül 2001'den günümüze kadar çekilmiş olan Hollywood yapımı filmler incelenecektir. Araştırma konusuna, Amerika'da yaşayan Müslüman algısının nasıl yeniden inşa edildiği çerçevesinden bakılacak olursa, 11 Eylül öncesinde Öteki/Doğu/Müslüman imgelerinin sadece Hollywood Sineması'nda değil, Alman, İtalyan, İngiliz, Fransız ve İsrail sinemalarında da tema olarak kullanıldığı anlaşılacaktır. Bu doğrultuda gerek birçok ülkenin sinemasında işlenen bir konu olması gerekse araştırmanın evreninin genişlemesinden dolayı "öteki" olgusu ve sunumu Amerikan (Hollywood) Sineması'ndan örnek filmlerle analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, 2002- 2014 yılları arasında yalnızca ABD yapımı 30 filme, ABD ve diğer ülkelerin ortak yapımı 10 filme ve toplamda da 40 filme ulaşılmıştır ve toplamda 40 yapımın "öteki" sunumuyla örtük ya da görünür ilişkili olduğu görülmüştür.

Araştırmanın sınırlılıkları açısından 'Sistematik Örnekleme Modeli (systematic sample method)' yöntemi uygulanarak, 30 film araştırma içerisine dâhil edilmiştir ve ortak yapımlar araştırma dışında tutulmuştur. Araştırma dahilindeki 30 film ise, sinema filmleri için çok zengin bir kaynak olan IMDB veri kanalıyla konusuna göre seçilerek kronolojik olarak sıralanmıştır. Sistematik Örnekleme Modeli, belli bir sistematik izlenerek bulunan bir aralık ve başlangıç noktasına dayalı şekilde birimlerin örnekleme seçilmesidir. Örneğin evren birimi lise ve sayısı 200, seçilecek lise sayısı 20 ise, k aralık genişliği: 200/20= 10 olur ve 1-10 arası rakamlardan biri kur'a ile belirlenir. Örneğin 8 olsun. Buna göre örnekleme seçilecek liseler; 8, 18, 28...198. sıradaki liseler olur (Büyüköztürk, 2012, s.9). Bu noktadan hareketle, bu araştırmanın evren birimi 30 ve seçilecek film sayısı 3 olarak belirlenmiştir. K aralık genişliği: 30/3=10'dur. 1-10 arası rakamlardan biri kur'a ile seçilmiş ve 4 rakamı belirlenmiştir. Bu durumda 4, 14 ve 24. filmler örneklem için araştırılacak filmler olmuştur. Olay örgüsü Amerika'da geçtiği için çalışma kapsamında örneklemi oluşturacak bu filmler sırasıyla: *Çarpışma (Crash,*

2003), Sınırı Geçmek (Crossing Over, 2007) ve *Akılalmaz (Unthinkable, 2010)*'dır. Yine Amerika'daki öteki sorunsalı bağlamında diğer ülke yapımlarının filmleri de araştırmaya katkı sağlayacağından çalışmada Hollywood dışı yapımlardan da yararlanılmıştır.

2.8. Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi

Sinema her zaman sadece bireyler değil, uluslar için de "öteki" olanın resmedilmesine olanak sağlayan bir sanat formu olarak, ulusların "öteki" üzerinden kendi milli kimliklerini tanımlama ve milliyetçi söylemlerini aktarmada önemli bir araç olmuştur. İçinde var edildiği kültürün dışındaki kültürleri temsil ediş tercihiyle, izleyicisinin "biz" ve "onlar" algısını şekillendirmekte önemli rol oynayan sinema, bu algıyı şekillendirmekle kalmamıştır. *Aynı zamanda Kellner'in ifadesiyle (1996, s.1-2),* ***"kimin güçlü ya da güçsüz olduğunu, kimin güç ve vahşet uygulamaya muktedirken, kimin aciz olduğunu ortaya koyup, hem güce sahip olanların durumunu meşrulaştırmıştır hem de aciz olanlara oldukları yerde kalmaları mesajını vermiştir"*** Hollywood'un kültür emperyalizminin en sağlam kalesi olarak görülmesinden kaynaklı ürettiği her temsil güçlüyü ve ötekiyi meşrulaştırmaktadır. Yönetmen ve karakter bağlamında bakıldığında birey ben ve öteki olarak görülen karşıtlık, kadın-erkek, zengin-yoksul gibi uzayan bir listeye tekabül etmektedir. Aynı şekilde Doğu ve Batı da, ulusal perspektif içinde birçok unsuru coğrafi temeller ekseninde şekillendirerek kültür ve etnik grupları ayrıştırmıştır.

Sinema, sosyal bilimler ve kültürel çalışmalar açısından son derece önemli bir kaynak olarak görülmektedir. Örtük göndermeleri ile en önemli ideolojik iletişim kaynaklarından biri olan sinema, kültürlerarası bilginin hem üreticisi hem de görselini teşkil etmektedir. Bu bağlamda 11 Eylül sonrası Amerikan Sineması'nda öteki bağlamında çekilen filmler, katmanlararası birçok kavram çerçevesinde işlenirken, nefret söyleminin de aynı derecede ele alınması faydalı olacaktır.

Nefret söylemini Binark (2010, s.23) şu şekilde tanımlamaktadır:

> *İktidar, makbul vatandaş olarak tanımladığı kitlelerin yardımıyla, daha doğrusu suç ortaklığıyla şiddeti gündelik yaşam*

alanındaki söylem ve pratiklerde sıradanlaştırarak yeniden üretir. Bu süreçte toplumun bilinç yapısı faşizan bir şekilde yapılandırılır, sıradan insan farklı düşünenlerden, farklı din ve etnisiteden olanlardan, farklı cinsel eğilime sahip olanlardan, kısaca ötekilerden korkar, nefret eder ve söylemsel eylemsel şiddeti kullanarak iktidarın kendi varoluşunu tehdit ettiği, bilincine yerleştirdiği bu unsurlardan korkar. Nefret söylemi bireylere, ırklara, ten renkleri, etnik kökenleri, toplumsal cinsiyetleri, milliyetlere, dinleri, cinsel tercihleri, yetersizlikleri ve diğer bireysel ayrımcılık biçemleri temelinde yöneltilen nefreti içeren ve teşvik eden sözler olarak tanımlanabilir

2.9. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada "söylem analizi" ve "katmanlararasılık (intersectionality) yöntemlerinden yararlanılacak ve her film örneklemi için bu yöntemler esas alınarak çözümleme yapılacaktır. *Dijk söylemi (2003, s.55),* ***"her biri sonsuz şekilde birbirine bağlanabilen, kendi kategorileri ve unsurları olan birçok düzeydeki karmaşık yapı"*** *olarak tanımlamıştır.*

Fakat bu söylem Foucault'ya göre,

> *bilgi yoluyla koordine edilen, bir iktidar dilinin ortaya çıkmasına neden olan, dillendirilmemiş kurallarla yönetilen ifadelerden bir ibareler dizisi olmanın yanı sıra, toplumsal maddiliği ve ideolojik özgürlüğü olan ve her zaman iktidarla üst üste binen bir yapı görünümündedir(Mutlu, 2008, s.262).*

Hâkim ideolojinin dışında yer alan kesimlerin, medyada ve sinemada ötekileştirilmesi ve gerçekliğin yeniden üretilmesi *Stuart Hall'in deyişiyle,* ***"gerçeklik tanımlarının, tüm dilsel pratikler yoluyla desteklenip üretildiğini ve bu dilsel pratikler aracılığıyla 'gerçek'in seçilmiş tanımlarının temsil edilişini"*** ortaya koymaktaydı (Karaduman, 2010, s.2888). Söylem ile iktidar arasındaki bağlamı inceleyen Teun A. Van Dijk'a göre (2010, s.10), eleştirel söylem analizi, medyanın azınlıkların, göçmenlerin, özel grupların nasıl sunulacağı konusunda medyanın gücünün nasıl yönlendirildiği ve suistimal edildiği üzerinde durmaktadır. Muhalif bir hareketi içerisinde barındıran eleştirel söylem analizi, otorite, ideoloji, sömürü, manipülasyon ve hegemonya gibi konulara yoğunlaşarak tahakkümün metinler ya da konuşmalar aracılığı ile yeniden üretilmesini konu edinmektedir. İktidarın diğer insan ya da gruplara

hükmetmesiyle alakalı olan bu durum, onların neyi yapabileceklerinin ya da neyi yapamayacaklarının belirlenmesi anlamına gelmektedir.

Dijk'e göre iktidar, başkalarının özgürlükleri ile alakalı bir şeydir (2010, s.13):

> *Diğer insanların zihinlerini kontrol etmek birincil öneme sahip bir denetim şeklidir; çünkü diğer insanların zihinlerini, bilgilerini, niyetlerini, projelerini ve planlarını kontrol ederseniz, dolaylı bir şekilde onların gelecekteki eylemlerini de kontrol etmiş olursunuz. İnsanların ne yapmak istediğini, niyetlerinin ya da arzularının neler olduğunu kontrol edebildiğiniz takdirde, onların eylemlerini doğrudan denetim altında tutmasanız dahi, söz konusu eylemler üzerinde hâkimiyet kurabilirsiniz. Dolayısıyla, eylemlerin yalnızca doğrudan kontrol edilmesi değil de, insanların zihinlerine hükmetme yolu ile eylemler üzerinde dolaylı bir denetim kurulmasının mümkün olması durumunu, denetimin oldukça önemli bir özelliği olarak ele alabiliriz*

Söylem kavramı üzerinde derinlemesine düşünülecek olursa, onun da tıpkı iktidar gibi toplum hayatı içerisinde yer tutan eylemler ya da uygulamalar olduğu görülmektedir. İktidar sahibi insanların eylemleri denetim altında tutulduğu zaman, onların söylemleri de denetim altına alınmış olmaktadır. Çünkü toplumu, vatandaşı, bilgi, tutum ve ideolojileri söylem yolu ile inşa ederiz. Bu durumda herhangi bir medya organını kontrol edebiliyorsanız bu sadece fiziksel bir kontrol olmaktan çıkıp, o medyanın okuyucusunun ya da izleyicisinin zihinlerini de kontrol edebiliyorsunuz demektir. Peki, söylem kontrolü nasıl olmaktadır? Araştırma konusu bağlamında düşünürsek söylem, sadece medya metinleri ya da görseli değildir. Kontrol edilen söylemin bağlamı, asıl önemli olan unsurdur. Burada bağlam kavramını da incelemek yararlı olacaktır.

Bağlam Dijk'e göre (2010, s.15);

> *Herkesin kendi zihninde yorumladığı bir şey ve bu da, bağlamın sübjektif olarak yorumlandığı anlamına geliyor. Bu yüzden bir Türk gazetesinde, neyin iyi olduğuna ya da olmadığına dair yazılar kaleme almak bir söylem yaratmak için yeterli değildir. Birisinin bir Türk, bir kadın, bir erkek, bir Kürt ya da buna benzer bir kimlik ile bu makaleden ya da haber bülteninden haberi olması, onu göz önünde bulundurması ya da onun farkında olması gerekir. Bu yüzden, bağlam,*

metin üzerinde etkileri görülen objektif bir sosyal durumdan çok insanların sosyal durumlarının sübjektif bir temsilidir

Sinema dili üzerinden bakıldığında, hem görsel hem işitsel olarak kurgulanan hikâyedeki sözcüklerin kullanımının nasıl seçildiğinin çok önemli olduğunu söylemek gerekir. Kullanılan metaforların, söz dizimlerinin, gösterilen karenin, odak noktasının ve bunun gibi birçok unsurun büyük etkisi vardır. Araştırmanın konusu açısından da önem taşıdığı için, herhangi bir sahnedeki konuşma üzerinden örneklendirecek olursak, Amerika'daki göçmenlerin ya da azınlık grupların durumlarını ele alan bir metafor kullanımı seçilebilir. Örneğin göçmenlerin tren, gemi veya uçak ile değil de büyük gruplar halinde 'dalga dalga' geldiği vurgulamak ve onların bu ülke için bir tehdit oluşturduğu söylemini inşa etmek izleyicinin söylemini de kontrol etme fırsatını anlatmış olmaktadır. Yönetmen, senarist, yapımcı ya da birçok teknik elemanın çabaları ile oluşturulan bu tasvir, ülkeye göç eden azınlıkların tehdit unsuru olduğunu vurgulamaktadır.

Söylem Çözümlemesi ya da *Eleştirel Söylem Çözümlemesi*, dili "söylem" olarak tanımlayan ve diğer sosyal bilimler ile etkileşim sonucunda oluşan bir çözümleme yöntemidir. Okuma ve anlamaya dayalı sonuçlar elde etmeyi amaçlayan söylem analizi, dil çalışmalarının; yani tek kelime ve cümlelerin incelenmesine dayanmaktadır. Söylem kuramcılarına göre söylemin en önemli ilgi alanlarından biri de insanların görüş noktaları, konumları ve olanaklı kıldıkları bağlantılarıdır. Bu bağlamda seçilen örnek filmlerin hem metinsel hem de görsel olarak çok yönlü analizinin yapılması hedeflenmiştir. Metinsel ve görsel anlamda sinema dilinin bize neler söylediği, seçilen bu filmlerde derinlemesine bir analiz yapılarak gösterilmeye çalışılacaktır. Hem söylem analizi hem de söylemi toplumsal bir pratik olarak yorumlayan eleştirel söylem analizinin uygulanacağı çalışmada, görsel metinlerin ideolojik yapıları analiz edilmeye çalışılacaktır.

Katmanlararasılık ya da *Kesişimcilik (intersectionality Theory)* yönteminin de kullanılacağı ve filmlerin ayrıca bu yöntem ile inceleneceği araştırmanın, benzer araştırmalar için öncü olacağı düşünülmektedir. Tercih edilen katmanlararasılık yönteminin kuramsal çerçevesine bakılacak olunursa cinsiyet, ırk ve bireysel

yaşamlardaki değişimlerin diğer kategorileri, sosyal uygulamalar, kurumsal düzenlemeler, kültür ideolojileri ve güç açısından etkileşimlerin sonuçları arasındaki etkileşimi ifade etmektedir (Davis, 2008, s.68). İlk defa 1989 yılında Kimberle Crenshaw tarafından ortaya atılan bu teori, hem feminist hem de anti-ırkçı söylemlerin arasında kalan farklı renklere sahip kadınların deneyim ve mücadelelerinin gerçeğini ele almayı amaçlamıştır. Crenshaw, teorisyenlerin cinsiyet ve ırkı aynı gemide ele almaları gerektiğini savunarak onların Afro-Amerikalı kadınların deneyimlerinin farklı boyutlarını nasıl şekillendirdiklerini göstermiştir. Crenshaw'ın katmanlararasılık teorisi, kadın çalışmalarına yapılan en önemli katkı olarak görülmüştür (McCall, 2005, s.1771).

Feminist araştırmacıların, farklı disiplinlerden (felsefe, sosyal bilimler, beşeri bilimler, ekonomi ve hukuk) teorik bakış açılarını (fenomenoloji, yapısalcı sosyoloji, psikanaliz ve yapıbozumculuk) ve politik görüşlerden (feminizm, anti-ırkçılık, çok kültürlülük, queer çalışmaları) katmanlararasılık teorisini ihtiyaç duyulan bir çalışma alanı olarak kabul ettikleri görülmektedir.

Yine katmanlararasılık teorisinin çıkış kaynaklarından biri olarak görülen Patricia Hill Collin, bilgi, kendini ifade edebilme ve yetki arasında bir ilişki olduğunu savunmaktadır. Bilginin oluşmasındaki sosyal faktör üzerinde duran sosyoloji biliminin en ünlü düşünürlerinden biri olan Karl Marx (1859-1978), ırk ve toplumsal cinsiyeti, sosyal olmanın bir parçası olarak yorumlamaktadır. Collins ise ırk ve toplumsal cinsiyetin bilgi edinmeyi etkilemediğini savunmaktadır. Avrupa merkezli ve olgucu bilgiyi yanyana koyan Collins, bunun bilginin bir parçası olduğunu söylemektedir. Edinilen bilgilerden ve olaylardan meydana gelen epistemolojik bilgi (knowledge), bilimsel bir yolla ve onaylama ile gerçekleşmektedir (Collins, 2000, s.2).

Collins, Afro-Amerikan kadına dair olan bilginin sadece onun teni ile ilgili olmadığı fikrinden yola çıkarak, her farklı durum ve katman Afro-Amerikalı kadına dair bilginin oluşmasında etkin olarak görülmelidir fikrine ulaşır. Katmanlararasılık teorisinin de çıkış noktası buradan başlamaktadır. Örneğin Collins, Los Angeles'da yaşayan orta sınıf, bekar ve eşcinsel bir Afro-Amerikalı kadının; yoksul, Katolik, evli ve küçük bir kasabada yaşayan aynı tendeki kadından farklı olduğunu söylemektedir. Bu durum iki kadın arasındaki farklılığı oluşturan şeyin ten rengi değil; ırk, cinsiyet ve

toplumsal statü olduğu görüşünü ortaya çıkarmaktadır. Collins, Afro-Amerikan feminist epistomolojisine ait bir terim olarak ortaya çıkan çok katmanlılık teorisinin, tam anlaşıldığında 'güvenli boşluklar' oluşturabildiğini söylemektedir (Collins, 2000, s.4).

Collins -Afro-Amerikalı kadın için- bu üç ana 'güvenli alanı' da tanımlamaktadır. Bunlardan ilki; bir Afro-Amerikalı kadının diğeriyle olan ilişkisidir. Bu alan 'arkadaş, aile' olabileceği gibi 'mesai arkadaşının patronu' da olabilir ya da herhangi bir organizasyon adı altında ilişkide olduğu herkes de olabilir. İkinci güvenli alan ise kültürel alandır. Afro-Amerikalı kadın, kadının "blue" geleneğinin oluşturduğu ve siyahi kadın yazarların sesinin yükseldiği bir kültürel alan olarak da tanımlanabilir. Birçok kültürel ifade tarihsel olarak birçok sessizliğe ses vermektedir. Bu kadınlar, kendi politik ve akademik görüşlerini yazdıkları hikaye ya da şiirlerde, kendilerini ifade edebilmenin yanında birçok kültürel aktivitenin üreticisi olmaktadırlar. Buradan "blues"un Afro-Amerikalı bir kadın için güvenli alan oluşturmada önemine değinecek olursak, "blues"un doğuş sebebine yer vermek gerekmektedir. Blues özünde Afro-Amerikalıların köle olarak getirildiği ve çalıştırıldığı tarlalarda ortaya çıkmıştır. Önceleri belli bir plan çerçevesinde olmayıp öylesine başlayan şarkılar, aslında bir umudun doğuşu olmuştur. Bu umut, kelimeler ile açıklanamayacak kadar zor olsa da ritm ve beraberlik duygusu, tarlalarda çalışan kölelerin kendilerini daha güçlü hissetmelerini sağlamıştır. Bu güvenli alanların önemi, kendini ifade edebilmek için geliştirilirken kendini ifade edebilmek de güçlü olmanın ilk basamağı olmuştur. Eğer bir grup ya da toplum kendini ifade edip tanımlayamıyorsa, ötekinin tanımlamasına maruz kalır. Bu alanlar bu yüzden Afro-Amerikalı kadına öteki olarak objektif bir bakışı da sağlamaktadır.

Bu fikir bizi, Afro-Amerikan feminist düşüncenin üçüncü boyutuna götürmektedir. Kendi kendine kimliğin için verdiğin mücadeleler, grup bilgisi ya da açısı arasındaki devam eden diyaloğu ve heterojen bir kollektif olarak deneyimlerin içinde yer alınmasını sağlamaktadır. Bu çok önemli bir noktadır; çünkü Collins'in merkeze aldığı yaklaşım karmaşıklıktır. Collins, çoğu sosyal konuyu ve faktörü görmemizi ister; çünkü süreçlerin birden çok yönü olduğunu savunmaktadır. Eşitsizliğin herhangi bir bölümünü anlamak için farklı yönleri ile birlikte nasıl çalıştığını anlamanın

herşeyden daha önemli olduğunu vurgulamaktadır. Sonuç olarak bir taraftan ortak zorluklar ve farklı tepkiler arasında bir gerginlik varken, diğer yandan ortak bir grup açısından farklı deneyimler arasında bir diyalog olduğu söylenebilir. Bu durum şu sonucu doğurmaktadır: Düşünme biçiminde olan değişiklikler, davranışları değiştirebilir. Davranışta oluşan değişiklikler, düşünme biçimindeki değişiklikleri üretebilir. Böylelikle Amerika'da yaşayan Afro-Amerikalı kadın kollektifi için "kendi kendine tanımlanmış siyah feminizm mücadelesi oluşur ve bu sayede diyaloğun devamı tesis edilmiş olunur. Örneğin, Afro-Amerikalılar ırksal olarak ayrıştırıldığından dolayı, Afro-Amerikan feminist uygulaması ve düşüncesi, Afro-Amerikan toplumunun gelişimi bağlamında ortaya çıkmıştır. Siyah milliyetçiliği gibi diğer fikir ve uygulamalar, ırk ayrımcılığı kaynaklı doğmuştur. Böylelikle Afro-Amerikan feminist akım ve siyah milliyetçiliği sürekli birbirini beslemişlerdir.

Collins'in en iyi, katmanlararasılık ve egemenlik matrisi ile ilgili ortaya koyduğu fikirler ile tanınmış olması, kendisini bu noktada referans olarak merkeze almayı gerektirmektedir. Kesişimsellik, baskının çapraz sistemleri açısından onun toplumsal konumunu anlamak için özel bir yol olarak tanımlanabilir. Özellikle kesişimsellik, ırk, sosyal sınıf, toplumsal cinsiyet, cinsellik, etnisite, ulus, toplumsal örgütlenme ve deneyimler üzerine kurulu bir sistemin analizi olarak görülmektedir. Bu fikrin özü aslında Max Weber ve Georg Simmel gibi 20. yüzyılın Almanya'da çalışmalarını sürdüren iki teorisyenine kadar gitmektedir. Weber'in üzerinde durduğu şey ise; Marx'ın düşüncesi ile şekillenmiş olan sınıf tabakalaşması ve komplikasyonları olmuştur. Weber'e göre sınıf bilinci ve toplumsal değişimini Marx'ın ilk düşüncelerinden elde etmek oldukça zordur. Simmel'in çalışmaları ise şehirdeki modern yaşamlar ve bu yaşamların oluşturduğu farklı türdeki dostluk desenleri üzerine olmuştur. Daha küçük ve kırsal alanlarda, sosyal ilişkilerin daha organik olduğunu savunan Simmel, daha küçük, daha istikrarlı ortamlarda sosyal grupların birçoğunun birbiriyle örtüştüğünü ve böylelikle güçlü bir grup üyeliğini etkilediğini savunmuştur. Örneğin geleneksel, kırsal ortamlarda birey genellikle, kendi aile üyelerinin gittiği okula gitmek ister. Collins, Simmel'in katmanlararasılığının birey üzerinde etkili olduğu fikrine katılmakla beraber, katmanlararasılık yolunun farklı yaşanmış deneyimler ve sosyal gerçeklikler içerdiğini düşünmektedir. Weber gibi Collins de, kesişimselliğin

nasıl eşitsizliğin farklı katmanlarını oluşturduğu üzerinde durmaktadır (Collins, 2000, s.8).

Otoriterliğin matrisi, bir toplumda gücün genel organizasyonu anlamına gelmektedir. Her bir matrisin iki özelliği vardır: İlk olarak, herhangi özel bir matris baskı sistemleri kesişen belirli bir düzenlemeye sahiptir. Sadece bu sistemlerin ne olduğu ve nasıl işlediği tarihsel ve sosyal içerikleriyle işlenmektedir. İkinci olarak, baskının kesişen sistemleri özellikle birbiri ile etkileşim halinde olan dört baskın gücün organize edilmesi ile oluşmaktadır. Bunlar; yapısal, disiplinli, hegemonik ve kişilerarasıdır.

Her bir unsura kısaca değinecek olursak, yapısal baskı; hukuk, siyaset, din ve ekonomi gibi sosyal yapılardan oluşmaktadır. Bu etki, iktidar ilişkilerini düzenleyecek yapısal parametreleri ayarlamaktadır. Örneğin, 3 Şubat 1870'e kadar Amerika'da yaşayan Afro-Amerikalılar yasal olarak oy kullanamazdı. Anayasal olarak etkin bir şekilde oy kullanma hakkına sahip olsalar da, bu durum Afro-Amerikalılar için bir gerçeklik haline gelmişti. Ancak, bu durum neredeyse bir asır sonra, yani 1965 Oy Hakkı Yasası'na kadar gerçekleşmedi. Collins'in burada işaret ettiği şey; yapısal baskı matrisi içindeki gücün temel organizyonu oluşturduğu ve değişimin yavaş olduğudur. Bu değişimler ancak Amerikan İç Savaşı ya da 1950-1960 ayaklanmaları gibi büyük ölçekli toplumsal hareketler için uygun ve gerçekleşmesi mümkün bir baskı türüdür.

Disipliner baskı türü ise tahakkümü yönetir. Collins, bu düşünceyi Weber ve Michel Foucault'dan ödünç almıştır. Disipliner baskı, görevi rasyonelleşme ve gözetim yoluyla insan davranışlarını organize ve kontrol etmek olan bürokratik örgütlerden meydana gelmektedir. Bu baskı matrisi, içinde yeterlilik ve eşit muamele gölgesi altında; ırkçılık ve cinsiyetçilik etkileri içine gizlenmiş örgütsel protokolleri ifade eder. Amerikan üniversite sistemi ya da finansal araştırma metodları, disipliner baskı türüne çok iyi örneklerdir. Bilginin belli türü, bilim ve objektiflik adına sistematik olarak hariç tutulduğunda, cinsiyetçilik ve ırkçılık çirkin yüzünü asla göstermez. Bu tür bir sorun Amerikan ekonomisinde de görülmektedir. 2005 yılında İşgücü İstatistikler Bürosu'nun (Bureau of Labor Statistics) yaptığı araştırmaya göre; 2005 yılının ilk çeyreğinde beyaz Amerikalı erkeğin geliri 731.000 dolar, beyaz Amerikalı kadının geliri 601.000 dolar,

siyah erkeğin geliri 579.000 dolar ve siyah Amerikalı kadının geliri ise 506.000 dolardır. Bu baskı türünde de değişim yavaş ve artan bir şekilde devam etmektedir.

Baskı, egemenliği meşrulaştırır. Max Weber için, bu yetki fonksiyonlarını öğretmek ilk iştir; çünkü insanlar buna inanmak istemektedir. Bu alan ideoloji ve bilincin bir araya geldiği bir etkinin kültürel küresidir. Baskıcı etki, yapısal, disipliner ve kişilerarası etkilerle bir bağ içerisindedir. Kullandığımız dil, saygı duyduğumuz imajları, tutunduğumuz değerleri ve eğlendiğimiz fikirleri oluşturur. Hegemonik baskı, okul müfredatı ve ders kitapları, dinsel öğretiler, medya görüntüleri ve içerikleri, toplum kültürleri ve aile bağları ile üretilir. Bu türe örnek, siyah feminist örgütün, önyargılardan ve baskıdan sıyrılarak kendini ifade edebilmesi ve etkili bir kariyere sahip olmak için uğraşması gösterilebilir. Collins'in de dediği gibi, "şayet inanılmazlarsa, ırkçı ve cinsiyetçi ideolojiler etkilerini kaybederler".

Kişilerarası baskı gündelik yaşamı etkiler. Kişiler ilişkilerin yanı sıra günlük yaşamı oluşturan farklı etkileşimlerden oluşur. Collins bu baskı çeşidindeki değişimin içsel olarak başladığını işaret etmekte; bireyin kendini ve deneyimlerini anlayarak ve görerek değiştirdiğini ifade etmektedir. Özellikle, insanların mağdur edildiği bir sorunu tanımlama yolları yoktur. Ancak baskı matrisinin kişilerarası etkisindeki değişimin ilk aşaması, kendi düşünce ve eylemlerinin başkalarının itaatini nasıl desteklediğini görmemizi sağlamaktadır. Baskı çeşitli çelişkiler ile doludur; çünkü bu yaklaşımlar bir baskı matrisinin birkaç saf kurbanı ya da ezileni içerdiğini tanımlamakta başarısız olmuşlardır.

Katmanlararasılık tıpkı ırk, sınıf meselesi ve cinsel kimlikte olduğu gibi cinsiyet tabakalaşmasındaki tüm kadınları aynı şekilde etkileyen varsayımıyla da mücadele etmektedir. Bütün bu baskı türlerinin aynı anda değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Katmanlararasılık sosyal kategorilerin sınırlı veya statik olmadığını ima eder. Kişinin herhangi bir anda göze çarpan baskı matrisine bağlı olarak başka değişikliklere olan sosyal yakınlığı ya da uzaklığı belirleyici unsurdur. Sen ve senin yanındaki diğer bir kişi kadın olabilir; ama seni ondan ayıran din, ırk, etnisite, cinsel tercihler ya da kimlikler, sınıf ve benzeri şeyler değiştikçe toplumsal yakınlığımız da kopmuş olabilir. Gruplar diğerleri ile bağlantılı olarak kurulur. Hiçbir grup ya da kimlik

tek başına duramaz. Açık ifade etmek gerekirse, beyaz sosyal index olarak siyah varsa varolabilir. Katmanlararasılık bizi, başkaları pahasına kendi kimliğimizi nasıl inşa etmek gerekir noktasında motive etmektedir. Bu örnekler sistematik şiddet ifadelerine karşı ahlaki pozisyonlar önermektedir. Grupların geçmişleri ve eşitsizlikleri ilişkisel olduğu için katmanlararasılık ve baskı matrislerinde, bazı koalisyonlar ile bazı sosyal grupların diğerlerine göre daha zor ve daha az verimli oldukları görülebilir; çünkü gruplar, mağduriyet, otorite, pozisyonlara erişim, kazanılmamış faydaları ve direniş gelenekleri gibi konularda daha fazla veya daha az sıralanmış olacaklardır. Eşitsizlikler ve baskılar karmaşık ve dinamiktir (Collins, 2000, s.11).

Araştırmanın yöntemleri ile ilgili kuramsal çerçevelere değindikten sonra, Hollywood Sineması'ndaki Müslüman temsiline öteki sorunsalı bağlamında bakarken, bu yöntemlerin nasıl kullanılacağına dair yapılacak açıklamalar da önem taşımaktadır. Katmanlararasılık yönteminin yapılan çalışmadaki araştırma kısmında kullanılacak olması, tıpkı araştırmanın kuramsal çerçevesindeki yön değişikliği kadar önemlidir; çünkü daha önce Müslüman temsiline ait yapılan çalışmalarda sadece ırk ya da sadece inanç kavramları ekseni etrafında Hollywood filmleri incelenmiştir. Oysa bu çalışma, cinsiyet, sınıf, etnisite, din, coğrafi konum, tarihsel akış, baskı matrisleri gibi birçok katmanın birbiri ile içiçe geçmiş olmasından yola çıkmakta ve bu katmanları birbirinden bağımsız olarak değerlendirmenin mümkün olmadığını savunmaktadır. Nitekim filmlerin sadece metinsel ve görsel olarak ne anlama geldiklerini inceleyerek bir söylem analizi yapmak, Hollywood filmlerinde 2001 yılı öncesi temelleri atılan ve sonrasında giderek nefret söylemine dönüşen bir dilin ne kadarına karşılık geleceği noktasında kesin sonuç veremeyecektir. Ötekileştirme süreçleri aslında içiçe geçmiş süreçlerdir ve katmanlarasılık yaklaşımı da bu süreçlerin aslında nasıl içiçe geçmiş olduğunun ve baskının farklı katmanlarının bunu nasıl tetiklediğinin anlaşılmasına olanak sağlamaktadır.

Batı toplumlarının tanımlamalarına bakıldığında, örneğin post koloniyel çalışmalar, sadece ırk üzerinden ötekileştirmeyi yaparken, aslında coğrafi, ten, millet ve kültür olarak da ötekileştirmektedir. Bölgesel önyargı kaynaklı tanımlamalarda, çalışmada da görüleceği üzere Müslüman kimliği sadece dininden dolayı değil, aynı

zamanda cinsiyet, ırk, millet, etnisite, toplumsal sınıf ve bölgesel ayrıştırmalardan dolayı da ötekileştirilebilmektedir. Bu bağlamda ötekileştirmenin bitmeyen bir süreç olduğu da ortaya çıkmaktadır. Kendisinden farklı gördüğüne de, kendisinin içinde ama biraz farklı olana da yapılan bu ayrıştırıcı tavır, yavaş fakat gelişerek devam etmektedir.

Araştırmada, çok katmanlı bir yöntem kullanılarak, Müslüman temsili sadece bir perspektiften anlatılmaya çalışılmayacak, filmlerdeki ötekileştirmenin aslında birçok katmanın iç içe geçirilmesiyle inşa edildiği anlatılmaya çalışılacaktır.



3. ‘ÖTEKİ’ SORUNSALINA BAKIŞ

3.1. Öteki Kavramı ve Ötekileştirme

Descartes’in “bende düşünen zihin bir öznedir ve zihnin dışı dış dünyadır” tanımlamasının özünde yatan neden, kendi zihninin dışındaki her şeyi öteki olarak algılamasıdır; yani kendisinden olmayan her şeyi nesne olarak konumlandıran Descartes, diğer kişi ya da kişileri öteki olarak adlandırmaktadır. Buradaki en önemli nokta, öznenin nesneye olan yaklaşımıdır. Çünkü özne nesneyi yok sayıyorsa o yoktur ya da vardır. Descartes’in bu tanımlaması Batı tarihinde inşa edilen durumla tam örtüşmektedir. Bundan dolayı kimlik meselesi, tarih ve bugün açısından oldukça önem arz etmektedir. Kimlik kavramı açıklanırken, öteki kavramı temel alınarak bu açıklamanın yapılması yaygındır. Özne ile öteki arasındaki ilişki bu bakış açısıyla kendisini bulmaktadır. Kimliğin bilinmesi ve bildirilmesi eylemlerinden biri eksik olduğunda, daima ötekinin konumunda kendini sabit kılmaktadır. Bu durumla ilgili olarak *Hall kimliği tanımlarken (1998, s.72),* ***“aynı görünen, aynı hisseden, kendilerini aynı sayan insanları bağlayan anlayış tam bir saçmalıktır. Kimlik bir süreç olarak, bir anlatı olarak, bir söylem olarak daima ötekinin konumundan anlatılır”*** *der*.

Hall kimlik sorunsalını derinlemesine irdeleyerek kimliği ikiye ayırmıştır. Bunlardan birincisi kültürel kimliktir. Bu türde kimlik, “tek gerçek benlik” ekseninde tanımlanır ve kültürel kimliği tek, aynı zamanda paylaşılan bir kültür olarak niteler. Ortak noktası olan benliklerin bulunduğu bu kültürde, ortak paylaşımlarımız, tarihimiz, kültürümüz ve kurallarımız bizi bir arada tutan etkiye sahiptir ve bizi bu şekilde bir halk yapmaktadır. İkinci olarak, kültürel kimliğin ortak paylaşımlarını kabul etmekle birlikte özünde her bir bireyin farklılıklarının peşine düşer ve gerçekte ne olduğumuz hakkında ipuçları verir. Kimlik; mekân, zaman, tarih ve kültürün çok ötesinde bir süreçtir ve dönüşüm içerisindedir. Kimlikler bizim öykülerimizdir (Hall, 1990, s.223-225).

Ötekileştirme mekanizması sadece etnisite olarak ele alınacak olursa yanlış anlaşılmış olur. Öteki olmanın birçok boyutu vardır. Ayrıştırmayı sadece etnik gözle görmek, olayları analiz etmek açısından doğru sonuca ulaştırmayacaktır. Ünlü Fransız

psikiyatrist ve düşünür Lacan'ın izinden giden kuramcılardan olan Slavoj Zizek ötekiyi üçe ayırmıştır:

1. Öteki Sanal veya Hayali Öteki
2. Simgesel Öteki
3. Kötü Öteki

Bunlardan birincisi olan *öteki sanal* ya da diğer adıyla *hayali öteki (imaginary other)*, kişinin kendisi gibi olan, rekabet edebileceği, örnek alabileceği ama asla bir tehdit unsuru gibi olmayan öteki çeşididir. İkinci olarak, *simgesel öteki* ele alınabilir. Bu grup da kişisel olandan çıkan toplumsal bazda kurallar silsilesidir. Bu durum toplumda düzeni sağlayıp, birlikte yaşamayı olanaklı kılmaktadır. Üçüncü olarak *kötü öteki'*dir. Karşılığı imkânsız olan bu ilişki türünde, karşı tarafın insanlık dışı oluşundan bahsedilmektedir. Bu durumda, burada yabancı bir bakış söz konusudur denilebilir (Vartanyan vd., 2008, s.519-520).

Kimlik cephesi tarafından inşa edilmiş olan öteki, içinde negatifi barındırmasıyla ön plana çıkmıştır. Derrida, kimliğin mutlak farklılığı gerektirdiğini tartışmış, böylelikle kimlik kavramını sorunsallaştırmıştır. Batılı düşünürler tarafından ele alınan kimlik meselesi, öteki olmakla temsil edilmiş; öteki ise temelinde farklı olup diğerlerinden ayrılan, korkunulan olarak simgeleşmiştir. Kimlik, var olmak için farklı olmaya ihtiyaç duyarken, kendisini güven altına almak için farklılığı ötekiliğe dönüştürmüştür (Connolly, 1995, s.92-93).

Kimlik meselesi, tarihsel olarak sancılı bir durumdur ve tarihin her deminde kendini göstermektedir. "Ben kimim?" sorusuna "biz buyuz" cevabı, kimliğin inşasında önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaşayan bir süreç olan hafıza kavramı, toplumların kimlik oluşumunda en önemli etkendir. Zira hafıza sürekli kayıt halindedir ve toplumun aidiyet duygusunu geliştirerek olaylar ve olguları içinde barındırmaktadır. Kendisini tanımlayan toplum, hafızasındaki ayrıntılarla yabancıyı da tanımlamakta; böylelikle "öteki" olanı anlamlandırmaktadır. Köken bilincinin önemli rol oynadığı bu süreçte köklü olan tutunup kalırken, köksüz olan yitip gitmektedir. Kimlik doğuştan

gelen özelliklere ek olarak başka aidiyetlerle de kendini şekillendirmektedir (Maalouf, 2004, s.16).

Batı dünyasının tarihinden bugüne, Avrupa kendi kimliğini hep başka şeye duyduğu düşmanlık ya da tepkiyi tanımlama üzerinden açıklamıştır. Tarihte anti-semitizm, yerliler, köleler ya da barbarlar olarak tezahür eden bu düşmanlık, bugün, Asyalılar, Müslümanlar ya da fakirler olarak tanımlanmaktadır.

> *Yaygın kabul ötekinin bireyden farklı olanı ifade etmesidir. Ancak öteki nitelendirmesi ile aslında birbirinden başka olan durumlar hemcinsmiş gibi aynı daire içerisine dâhil edilerek anlatılmaktadır. Hâlbuki öteki olarak nitelendirilenler bazı durumlarda çokluğun birlik yönünü meydana getiren aynılığı içermektedir. Bunlar kimliği bütünde değil parçada farklı kılmaktadır. Parçadan farklı olan bütünden ötelenmeyi doğurmaz. Tersine benzerliği ortaya çıkarır. Aslında öteki olarak nitelendirilenler başka olanlardır. Ancak "diğer" karşılığı olarak kullanıldığında ise birçok yanlışlığı içerir. Zira diğeri sayı bakımından farklı olanı ifade eder. "Başka" ile "farklı" ise birbirinden ayrıdır. Çünkü farklılığı ortaya çıkaran bir şeylerin farklı oluşudur. Oysa başka, bir bütün olarak belirlenmiş olan kimlikten adeta bütünüyle başkalık arz eder. O halde her farklı olan "öteki" değildir. Yine her farklı görülen ötelenmiş değildir. Ötelemenin olmadığı yerde farklılıklar çoklukta birliği oluştururlar (Tatar, 2008, s.189).*

Dini, etnik ya da kültürel özellikler olarak ana kitleden daha farklı durumda olan kişi, grup ya da topluluklar için kullanılan "öteki" kavramı her topluluk için, içinde bulunduğu koşullarda makbul iken, başka bir topluluk ya da kimlik için "öteki"dir. Dolayısıyla "öteki" kavramı; yere, zamana ve ideolojiye göre değişiklik göstermektedir. Bu durum devlet açısından düşünüldüğünde, ulus devletlerin kendi etnik kökenleri için kendi tanımını yaparken, bu ulus dışında kalanlara nasıl davrandıkları "öteki" kavramı açısından önemli bir sorudur. Özellikle çok dilli, çok etnisiteli ve çok kültürlü yapıya sahip devletlerde "öteki" ve ötekileştirme çabası kaçınılmaz olmaktadır. Ortaçağ döneminde ötekileştirmenin daha çok dini anlamda yapıldığı konusu ilerleyen kısımlarda detaylı olarak incelenecektir. Bir ülkenin "öteki" olarak tanımladığı alt kültür veya inanç gruplarına uyguladıkları dışlama politikaları tarihsel süreç içerisinde farklılıklar arz etse de genel olarak üç temel politik tavırdan bahsedilebilir. Bunlar (Ayraç Dergisi, 2013, s.2):

1. Etnik temizlik, soykırım,
2. Asimilasyon,
3. Ötekini olduğu gibi kabul ederek, bir arada barış içinde yaşamanın mümkün yollarını aramak olarak sıralanmaktadır

Yakın döneme bakıldığında İkinci Dünya Savaşı sırasında Hitler'in Yahudilere uyguladığı soykırım, bu duruma örnek teşkil etmektedir. Yine Sırpların Bosna'da yapmış olduğu soykırım tarihi kayıtlara geçmiştir. Tarihi süreçte bu ve benzeri olayların olduğu birçok örnek vardır. İmparatorluklar çöküşleriyle kendi milli tarihlerinden gelen kökenlere bağlı olarak tekrar biçimlenmişlerdir. Etno-milliyetçilik kavramının ön plana çıktığı günümüzde, ister fiziksel anlamdaki ortak soy olsun, ister geniş anlamda ortak kültür olsun, köken vurgusu hep gündemdedir ve birbirlerini aynı topluluğun mensubu olarak gören kültürel kimlik 'biz-bilinci', toplumsallaşmanın çekirdeğini oluşturmaktadır.

Habermas'ın ifadesiyle (2002, s.53);

> *Bir devlet vatandaşları ulusu, toplumsallaştırma süreci içerisinde yetişkin olarak köken geleneklerinden uzaklaşmış olsalar da kimliklerinin geliştirdiği yaşam tarzlarını biçimlendiren kişilerden oluşmaktadır. Karakterlerin biçimlendirildiği bu ortamda kişiler aynı zamanda yakıştırılan bir kültür ve anane örgüsü içerisindeki düğüm noktalarıdır. Devlet halkının olumsal bir araya gelişi, Dahl'in terminolojisiyle "political unit" beraberinde kültür çatışmalarının ve anlaşmaya dönük etik- siyasi tartışmaların yer aldığı değer yargıları ufkunu da belirler.*

Bu değer yargılarına uymayan azınlık ya da farklı gruplar gerek bireysel gerek toplumsal dairenin dışında tutulup ötelenmektedir. Bu zihniyet kendini farklı şekillerde gösterebilir.

Postmodernizm açısından bakıldığında günümüz düşünürlerinin bu konuya nasıl baktıkları sorunsalımız açısından önem teşkil etmektedir. Kültürel söylemin yeniden tanımlanması olarak tanımlanan postmodernizm, kültürel kimliğin bütünleştirici özelliğinden farklı olarak parçalanma, güvensizlik ya da belirlenemezlik kavramları üzerinde yoğunlaşarak heterojenliği savunmaktadır. Özünde tümleştirici

bilgiyi reddeden postmodernist düşünürlere göre (Selçuk, 2012, s.82), ***"evrenselcilik tehlikeli bir bakış açısıdır; çünkü Avrupa merkezcidir, Avrupa-Amerikan rasyonellik ve nesnellik düşüncelerini diğer halklara dayatmanın bir aracıdır. Evrenselcilik ırkçıdır; çünkü Avrupalı olmayan bakış açıları olasılığını yadsır".***

Derrida, Foucault, Lyotard ve Baudrillard gibi postmodernizmin düşünürleri genel bir iktidar profili betimlemekten çok, yapı-sökümcü bir yaklaşımla özgürlük, adalet, sınıf bilinci, ırk ve cinsiyet gibi kavramları teker teker ele almışlardır. Örneğin Foucault çalışmalarında daha çok direniş ve mücadele ilişkileri ve "kim kime karşı?" sorusu üzerinde odaklanmaktadır (Foucault, 1980, s.207-208).

Farklılık meselesini farklı ele alan postmodern anlayışa göre, dışlanma ve hor görme süreçlerinin karşısında olarak her unsurun ayrı ayrı ele alınıp eşit şekilde temsili gerekmektedir.

Çoğulcu bir dünya öngören Bauman (2003, s.131) bu durumu şöyle ifade etmektedir:

> *Farklılık bir baskı olmaktan çıkıp eylem ve çözüm gerektiren bir sorun olarak yorumlandığı zaman farklı yaşam biçimlerinin barış içinde birlikte yaşamaları düşman güçlerin geçici bir dengesi olmaktan başka bir anlamda mümkün hale geliyor. Bir yandan birlikte yaşama ilkesi, evrenselleştirme ilkesinin yerini alabilirken, öte yandan hoşgörü önermesi, ihtida ve tabiiyet önermelerinin yerine geçebilir. Özgürlük, eşitlik ve kardeşlik modernliğin sloganıydı. Özgürlük, farklılık ve hoşgörü postmodenliğin ateşkes formülüdür*

Ötekiye dair iki farklı yaklaşımın, günümüz açısından öteki ve ötekileştirmeye ait açıklamaları daha belirgin hale getirdiği söylenebilir. Dışlama eylemi ile farklılığı, pozitif algılama eğiliminin negatif ve pozitif kutbu gibidir. Günümüz devlet ideolojileri, medeniyet ve kültür adı altında hoşgörü mü yoksa ayrıştırıcı ilkeler mi uyguluyor? sorusu bu araştırma içerisinde cevabı sıkça aranılacak bir sorudur. "Öteki"nin sadece günümüze ait bir mesele olmayıp çıkış noktalarının çok daha eski dönemleri kapsadığı söylenebilir. Bu nedenle "öteki" ve "ötekileştirme"nin tarihsel süreçlerini incelemek, günümüzü anlamak açısından önemli olacaktır.

3.1.1. Antik Yunan Dönemi: Tragedyalar ve 'Öteki' Temsili

Salt bir öykü olmayan, sanatça güzelleştirilmiş bir dile sahip olmakla beraber başı sonu olan tragedya, ***"uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektedir (katharsis)"*** (Aristoteles, 1983, s.22). Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde tiyatro kuramını yazdığı tarih öncesi dönemden, 17. yüzyıl Fransa'daki gelişmeleri takiben 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra başlayan Modern Dönem'e kadar tragedya dramatik bir türden farklı bir anlayışa dönüşmüştür. Bunun neticesinde mitlerin verdiği konu zenginliğiyle tragedyalar, döneminin olayları algılayış ve seyirciye aktarış tarzıyla, ideolojik olarak önemli bir yere sahip olmuşlardır. Sorunlar ve bu sorunların karşısındaki kahramanlar, doğal olarak yaşadıkları çağın nitelikleriyle özdeşleştirilmişlerdir. Aksi düşünüldüğünde kahramanın karşısındaki düşman da iktidarın ideolojileri ekseninde konumlandırılmış ve seyircinin düşmana olan tavrı da bu doğrultuda anlamlandırılmıştır. Bu bağlamda:

> *Tragedya, kent devletin kamusal şenlikler dizgesi içinde yeni bir sahne gösterisi tipidir; üstelik kendine özgü bir ifade biçimi olarak insan deneyiminin o ana değin bilinmeyen yanlarını dile getirmektedir; içsel insanını, sorumluluk sahibi öznenin oluşumunda bir aşamayı göstermektedir (Vernant ve Naquet, 2012, s.15).*

Başlangıcından bitişine tragedya, sistemin bir parçası haline gelerek, toplumun bir bütün olarak gerek iç gerek dış dünya ile olan irtibatının tartışıldığı büyük bir öykü olmuştur.

Atina'da klasik Yunan tragedyası olarak bilinen dönem, İ. Ö. 5. yüzyıl'da başladı. Bu dönem tragedya, Atinalıların sosyal süreçlerindeki yansımalarının basit bir olay olmadığını, kendi içlerinde bu süreçleri asimile ederek dönüştürdüklerini vurgulamaktaydı. Atina'da tragedyalarda önemli üç tip odak noktası vardı. Bunlar; yabancılarla etkileşimi temsil eden Atinalı erkek sanatçılar, kadınlar ve önemli kölelerdi. Atinalı olmayanlar, kadınlar ve köleler meclisin dışında tutulurlardı. Ayrıca Atinalı olmayanların, mahkemelerde bir vatandaş tarafından temsil edilmesi gerekmekteydi. Ancak paradoksal olarak bu grupların kurgusal temsilleri, gerçekte tiyatrodaki izleyicinin önünde susturulmaktaydı. Nitekim Atinalıların tiyatrosunda

temsil edilen dünya, aşırı sosyal, heterojenik ve çatışma ortamı olarak yansıtılmaktaydı. Bazı bilim adamları farklılık ve ötekilik ile karşılaşmayı, türün Dionysosçu boyutu ile ilişkilendirmişlerdir. Tragedya, Tanrılar ve krallardan, vatandaşlara ve kölelere, etnik olarak Atinalı, Teb ve Argive Yunanlılardan, Fars ve Mısırlılar gibi barbarlara (Atina vatandaşı olmayan halklar için kullanılırdı), bebeklerden yaşlılara tüm yaş gruplarına ve son olarak kadın ve erkek arasındaki ezici ve sorunlu ilişkilere kadar karakterler sunmaktaydı. Dolayısıyla tragedya, erkek vatandaşın kendisini tanımlarken sivil toplumun ideolojisini tekrar ve tekrar üretmekteydi.

Sosyal kimlik akışkan bir olgudur. İnsan/ilah, erkek/kadın, yetişkin/çocuk, özgür/köle, vatandaş/vatandaş olmayan, Atinalı Yunan/Atinalı olmayan Yunan ve Rum/Barbar tezatlığı tragedya tarafından en çok kullanılan sosyal sınırlardı. Her bir kimlik çok farklı gruplar halinde bu şekilde eşzamanlı olarak paylaşılırken grup üyeliği geçici olarak sosyal bağlamda baskındı. Vatandaş kendisini düşünce veya dilden yoksun medeniyetten, sivil toplum yasalarının dışında yaşamış ilkel halktan ve vahşi hayvanlardan bir polis sakini olarak soyutlamaktaydı. Trajik karakterler iltica veya çeşitli nedenlerle yabancı şehirlerde esaret altında kalmaktaydı. Bildiğimiz her trajik performans, izleyiciye etnik olarak "ötekiyi" sunmaktaydı. Çok az oyun Atinalı olmayan etnik gruplara sınırlı bir temsil ayırmaktaydı. Kadınlar, köleler ve yabancılar siyasi iktidar tarafından görmezden gelinirdi ve kamu söyleminde sessizliğe gömülürdü.

Her düzeyde trajik bir tarza nüfuz eden sistemin devamı, fikirler ve değerler için gerekli olmuştur. Sadece birkaç örneğe baktığımızda bile, Atinalı tragedyanın sürekli mitleri kullanarak otoriteyi nasıl manipüle ettiği ve diğer şehirler üzerinde Atinalılık iddiası ile baskı kurduğu söylenebilir. Ayrıca kadınların erkekler tarafından kontrolünü sağlamak ve kölelerin itaat etmelerini sağlamak için şiirsel gerekçeler yürürlüğe girmiştir; fakat kolektif Atina hayalinin çokanlamlı formu, milletlerin demokrasi ve özgür ifade gibi haklarının varlığı ile çelişki göstermiştir (Easterling, 2012, s.94-97).

> *Efsaneleri, mitleri ve efsaneleşecek kadar eski olayları işleyen tragedya bundan böyle dinsel, ahlaki ve politik mesajlı oyun kurgusuyla, toplumu ve evrenin minimal temsilini yansılayan bir araca dönüşür. Bu özelliğiyle de başlangıçtaki coşkunluk içinde*

doğayla kucaklaşma amacı, yerini ölçülü olmaya ve toplumsal kurallara uymaya bırakır… Mitoslar sayesinde bir toplum haritası da çıkaran tragedya yazarları bu toplum haritasının soyunu yüce kahramanlar olarak gösterir ve aynı zamanda bu kahramanların yüceliği eylemin büyüklüğüne ve sonuçlarına da büyüklük katar. Doğru düşünmek, dönemin ideolojisine göre düşünmek ve hareket etmektir. Doğru hareket var olan sisteme uymak, sistemi var olan düşünceyle desteklemek ve dışına çıkmaktır (Akgül, 2014, s.10).

Toplumun gerçeği temellendirip anlamlandırmasında önemli bir yere sahip olan mitoloji kavramına burada değinmek gerekmektedir. Mitoloji, gerçekliğin kurgusu olarak tanımlanabilir. Toplumsal gerçekler ile bütünleşen mitoloji, kültürün içindeki karakterlere o kadar yerleşmiştir ki bazen bunları ayırt etmek güçleşmektedir. Mitolojik anlatılar toplumu canlı tutan, zengin bir katmandır (Campbell, 1972, s.14-15). Günümüz gerçekliğinde büyük izler taşıyan mitolojideki efsanelerin her biri "ezeli hakikatlerimizin aynalarıdır" denilebilir (Veyne, 2003, s.158). Bu nedenle birey bu aynada kendini özne olarak konumlandırmakta ve kendi gerçeğine odaklanmaktadır. Mitler kurgudur; fakat gerçeğin kurgusudur.

Antik Yunan mitolojisine göre, Zeus'un birbiriyle zıt karakterli iki oğlu Apollon ve Dionysos, birbirinden farklı Yunan tanrıları olarak bilinmektedir. Düzen ve uyumun Tanrısı olan Apollon, bir taraftan müzik ve şiiri düzenlerken bir taraftan da insanların geleceklerini görerek kehanetlerde bulunur. Bunun karşısında Dionysos, yıkıcı gücün ve kargaşanın simgesidir. Yarı insan yarı hayvan şeklindeki Zeus'un oğlu sarhoşluğun, maceraların, tiyatronun da kökeni olan bağbozumu bayramlarının temsilcisidir. İki ayrı değerlerin karşılığı olan bu kardeşler, farklı yaşama iradelerinin de taşıyıcısı olmuşlardır. Bu durum Yunan sanat formunda da kendisini göstererek iki ayrı sanat tarzı ve sanatçı eğiliminin doğmasına sebep olmuştur ve sahne sanatlarında, tragedya ve buna bağlı olarak diğer gösteri türlerinde varlığını göstermiştir.

Apollon-Dionysos karşıtlığı sadece bir sanat öğretisi değil, aynı zamanda bir dünya görüşü de olmuştur. Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde bir insanı dolayısıyla bir halkı anlamanın, hem yüzeysel hem de derin biçimlerinin olduğunu vurgular. Buna bağlı olarak Yunanlıların bir halka nasıl baktıklarını keşfetmeye çalışır. Bu durumu 'kendi kendine bir bakış' olarak niteleyen Nietzsche, tragedyalar vasıtasıyla

Yunanlıların deha ve sanat dünyasını yücelterek, kendilerini de yüceltmeyi istediklerine vurgu yapmaktadır (Nietzsche, 2005a, s.38).

> *Nietzsche için, bize sunulan ya da bir şekilde bizim yapıp ürettiğimiz "gerçek dünya" şu haliyle olabilecek en kötü dünyadır. "Gerçek dünya"nın kaynağı Nietzsche için esaslı bir sorundur. Gerçek dünya neden böyle? Böyle olmak zorunda mı? Yoksa onu birileri mi böyle gösteriyor? Bunlar metnin art alanında gündeme gelen sorulardır ve bu sorular üzerinden yine metnin art alanında yürütülen tartışma, metinde ortaya konan sanat anlayışının özünü oluşturan bir felsefeye varmaktadır. Nietzsche, hazır bulduğumuz "kendi olduğu haliyle dünya" diye bir dünyanın var olduğuna inanmaz. "Dünya" aslında daima bir kavramsallaştırmanın, bir değer biçmenin, kısacası bir dünya görüşünün objesidir. Kendi başına dünya yoktur. İnsana acı ve dehşetten başka bir şey vermeyen o "gerçek" nitelemesinin yok edilmesi Nietzcsche için esaslı bir hedeftir. Gerçek dünyayı tehdit edici olmaktan bizzat kendi bir yanılsamaya dönüştürülmeli. Böylece hem biz kendimizi, hem de o kendisini kurtarmalıdır. Zira kimi zaman İlksel Birlik, kimi zaman da istenç olarak nitelenen varlık dünya Nietzsche'de adeta kişileştirilmiştir ve Nietzsche'ye göre varlık acıdan kurtulmak için yanılsamaya muhtaçtır (Dereko, 2007, s.7).*

Nietzsche için en kötü dünya bizim yapıp ürettiğimiz gerçek dünyadır ve dünyanın kaynağı Nietzsche için gerçek sorundur. Bundan dolayı "gerçek dünyanın neden böyle olduğu" ve "böyle olmak zorunda mı?" sorusu sürekli sorulmuştur. Antik Yunan döneminin ünlü tragedya yazarlarından Aiskhylos, Sophokles ve Euripides'in oyunlarına bakıldığında toplumsal dengenin kurulmasında kahramanlar bazen geleneklere bağlı kalarak, bazen içinde bulundukları durum ve gerçekleştirdikleri eylemle ön plana çıkarak ve toplumsal dengeyi bozarak, bazen de var olan sistemin savunuculuğunu yaparak değerlerin benimsenmesine ve geleceğe taşınmasına katkı sağlamışlardır. Bu bağlamda bakılacak olunursa efsanelerin, mitlerin ya da efsaneleşecek kadar eski olayların anlatıldığı bu oyunlar, toplumsal anlamda egemen ideolojinin yeniden üretimine yardım eden,

> *Yani iktidarın kitlelerin bilinç yapısını denetim altında tutmasına ve sistemin devamlılığının sağlanmasına hizmet eden bir konumda kullanılmıştır. Anlatı buna bağlı olarak iktidarın anlatısıdır. Toplumsal yaşamı ve toplumsal düşünüş biçimlerini yazarlar bir*

gerçekliğe dönüştürerek üretme gücüne sahiptirler ve bu gücün kaynağı tragedyalarda mitsel öykülerdir (Akgül, 2014: 14).

Nietzsche, Apolloncu ve Dionysosçu karşıtlığın Yunan kültür ve uygarlığını başlattığını öne sürmektedir. Bu iki mücadele sonrasında Apolloncu görüş, Dionysosçu bakışa yenik düşer; fakat sonra daha güçlü olarak ortaya çıkar. Böylece diriliş çağı oluşur ve sonrasında tekrar Dionysos çağı geri gelir (Tunç çağı). Bu mücadelenin neticesinde Antik tragedya ve dramatik dithyramboslar (Dionysos şenlikleri) ortaya çıkmakla birlikte nihai ürün oluşmuştur. Tragedya sanatını başlatan şeyin özünde başka kişinin bedenine girmek ve karakterine bürünmek yatar. Bireyselliğin bu şekilde terk edilmesiyle beraber kişinin bambaşka öznelerle bütünleşmesi ve seyircinin de kitlesel olarak bu örtüşmeyi benimsemesi sağlanır. Bunun neticesinde tragedyanın en önemli özelliği olan büyülenme devreye girmektedir. Başkalaşan, geçmişini unutan, kültürel kimliğinden sıyrılan seyirci, sahnedeki koro ve onun ürettiği sarsıcı güce karşı koyamaz ve sahnedeki temsil unsuru Tanrı ile özdeşleşir. Sahneye çıkan maskeli kahraman Tanrı'yı temsil eder. Tanrı'ya bu kadar yakınlaşan seyirci gerçekliği keşfeder. Anlatılan şey hedefine ulaşmış, seyircide adanmışlık sağlanmıştır. Eyleme geçiş süreci, bireyin kültürünü oluşturmasına yardım edecektir. Çünkü kültür eylem hakikatinden doğmaktadır. Tragedya sanatının ortaya çıkışındaki bu karşıtlık bütün somutluğu ile seyirciyle konuşmaktadır (Nietzsche, 2005a, 61). Sonuç olarak:

Tragedyanın mantığı "her iki tablo üzerinde oynamaktan", hiç kuşkusuz karşıtlıklarının bilincine vararak ama asla onların birinden vazgeçmeden bir anlamda ötekine kaymaktan oluşur. Belirsiz mantık diyebiliriz. Ama artık, mitteki gibi, henüz kendi kendisini sorgulamayan naif bir belirsizlik söz konusu değildir. Tam tersine tragedya, bir plandan ötekine geçerken, mesafeleri güçlü bir şekilde belirtir, çatışmaları vurgular (Vernant ve Naquet, 2012, s.35).

Bu şekilde gelişen tragedyalarda amaç başlangıçta doğayla birlik kurmak olmuşken, sonrasında dünyanın karmaşık durumunun akılcı bir şekilde kavranmasına dönülmüştür.

Mitoslar artık düzenin, sistemin, hâkim ideolojinin devam ettiricisi olarak oyunlarda kullanılmakta; tanrılar, yarı tanrılar ya da soylu kahramanlar aracılığı ile izleyenini sistem içinde kalmaya ikna edecek şekilde düzenlenmektedir. Bu büyük öykünün kahramanları

tragedyada seyircinin önünde tartışma konusuna dönüşür. İzleyici de artık kahramanın aracılığı ile asıl konu edilenin kendisi olduğunu keşfeder (Vernant ve Naquet, 2012, s.255).

Yunan mitolojisinin yapı taşını oluşturan tragedya, yaşanılan dönemde izleyicisine içinde bulunduğu ortam bakımından gerek siyasal gerek ahlaki mesajlar vermiş, böylelikle yurttaş kimliğinin benimsenmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Yurttaşına nasıl düşüneceği, olaylara nasıl bakacağı noktasında belli telkinler veren tragedya, bu yönü ile Yunanlılara nasıl taraf olması ve nasıl yönünü belirlemesi gerektiği noktasında da etkili olmuştur.

Tragedya sanatı mitoslar aracılığı ile sistemin yurttaşlar üzerindeki etkileyiciliğini arttırmaktadır. Antik Yunan tragedyası, insanların var olan değerleri benimsemesini, sorgulamasını ve sorumluluk sahibi olmasını sağlamaktadır. Mitoloji simgelerinin yığınları harekete geçirmek için onların ruhi merkezlerine inmek, eğitimli ya da cahil ayırt etmeksizin duyguları harekete geçirerek etkilemek gibi bir işlevi vardır. Ayrıca kendi düşüncelerini meşrulaştırıcı bir görev yüklenmiştir.

Koruyucu, birleştirici, yönlendirici, yorumlayıcı ve meşrulaştırıcı bir işleve sahip olan mitoslar, yaşamı düzenleme de sunmuş olduğu sınırsızlıklarla ilkel insan'ın hem kılavuzu hem de başvuru kitabı konumundadır. Mitoslar yazılı olmasa da bir 'ilk metin', 'ilk yasa', 'ilk din', 'ilk ideoloji'dir (Göksel, 2008, s. 24).

Tragedyanın sahip olduğu kamusal güç, o dönemde yaşayan insanların yaşadıkları ortamı ve sistemi benimsemelerinde önemli bir ideolojik etken olmuştur (Akgül, 2014, s.1-5).

Tragedyaların içeriklerine bakıldığında genel olarak kahramanlardan bahsedilmektedir. Tragedyalarda kahramanlar kendilerini kanıtlamak için canavar, düşman ya da kendisi gibi olmayanlar ile savaşmak zorundadır. Kahraman olmak için daha önce gidilmemiş bir yere gitmek, yaratıklarla ve canavarlarla ilgili korkunç hikâyelerin olduğu mekânlarda bulunmak kendini kanıtlamak için bir neden olabilir. Tragedyalarda canavarlar genellikle eğlencelidir. Fakat canavarların hikâyede bir yere konmaları gerekirse o yer dünyanın sınırı olmalıdır ve bu da kendini kanıtlamak için

bilinen dünyanın sınırlarına gidip geri gelme biçimindeki kabul görme modeline uygundur. Kahraman kendi kültürüne ait olmayana yenildiğinde ya da onu elde ettiğinde hem ötekinin değerini yok etmiş hem de kendi ve kendine ait olanı yüceltmiş olmaktadır.

Tragedya gibi mitolojik metinlerin medyatik bir işlevi olmasının arkasında yatan kahraman, düşman yani 'öteki' kavramının halkın algısında yer edinmesi eylemi, günümüzde yeni araştırma konularından biri konumundadır. Mitolojik metinler insanın diğer varlıklar üzerinde neden egemen olması gerektiği ile ilgili bilgiler verirken, bunu var olunan toplum üzerinden anlatmaktadırlar. Kahramanlık söylenceleri davranış modelleri sağlarken, insanlara ait ortak yaşam alanlarında farklı yaşama biçimleri oluşturulmasına yardım ederler.

Mitlerin insanüstü bir eylemi anlatma eğilimi mükemmellik üzerine kurulmamış; aksine kahramanlar insani kusurları olan varlıklar olarak sunulmakla birlikte, insanların kendilerini kahramanlar ile özdeşleştirilmesi sağlanmıştır. Toplumlar kendi içlerinden çıkardıkları bu mitolojik kahramanlar ile kendilerini tanımlayarak dışarıda duran, düşman olan toplulukları 'öteki'leştirmişlerdir (Rosenberg, 2000, s.20). Bundan dolayı Anık'ın da ifade ettiği gibi (2014, s.81), ***"mitolojik metinler hem doğrudan hem de dolaylı yollarla, toplumsal meşruiyetin tesisinde en önemli rolü üstlenmekte ve kutsal menşeiler sayesinde de bağımlıları üzerinde son derece etkili olabilmektedir"***

Davranış kalıpları sunan medya, tıpkı mitolojik metinlerde olduğu gibi zengin içeriği ile günümüz toplumlarının normlarını kodlayıp toplumsal yaşamı düzenlemeye çalışmaktadır. Mitolojik metinlerin devrettiği görevi üstlenerek toplumsal normları, ahlak kurallarını ve gelenek-görenekleri düzenleyen medya, aynı zamanda mükemmel birey tipolojisi sunmaktadır. Medya yoluyla bireyler yönlendirilip belli bir davranış kalıbı içerisinde şekillendirilmektedir. Günümüz bakış açısı ile bakıldığında, bugün kitleleri yönlendiren kitle iletişim araçlarının misyonunu tarihte mitolojik metinler üstlenmiştir denilebilir. Tragedyalardaki ben/ öteki karşıtlığı insanlık tarihi boyunca gündemde olurken, bunu vurgulayan ya da yönlendiren araçlar süreç içerisinde değişmiştir. Kahraman/düşman algısı, polislere (kent devleti) ait olunan toplumun

kültürüne, gelenek ve göreneklerine göre meşruiyetini korumuştur ve halk bu ideolojik söylemler ile örgütlenmiştir. Coğrafi sınırlar içerisinde günümüzde modern kitle iletişim araçları (sinema, gazete, televizyon, radyo, internet) 'ötekilik' sorunsalını kendi ideolojik perspektifine göre şekillendirip soruna müdahil olmaktadırlar. Bu duruma örnek olan mitlerden bir tanesi de şöyledir:

Polinezya toplumu, şefler ve soyluların en tepede bulunduğu, onları rahiplerin izlediği, en altta halkın ve onun altında kölelerin bulunduğu bir toplumdur. Toplumsal tabakalaşmayı meşrulaştıran mitlerine göre tanrılar göklerde yaşayan şeflerdir. Bu şeflerin insanlar arasında evlat edindiği veya doğumla nesebini ulaştırdığı kişiler bulunmaktadır. Bunlar Tanrı'ların akrabaları olarak kutsal güce sahip olduğundan toplumu yönetme hakkına sahiptirler. Babil, Tanrı'lar kentidir ve Tanrı'lar insanları oradan yönetir. Osiris de hem Tanrı hem insandır ve aynı zamanda Mısırın kralıdır. Ramayana isimli Hindistan mitinde, hem gökyüzü hem de yeryüzünü şiddete boğan Rakşaşaların kralı Ravana'nın kötülüklerinden insanları korumak için ulu tanrı Vişnu, Kral Dasa-Ratha'nın dört çocuğundan biri olarak dünyaya iner ve kötülükleri yok eder. Kısacası riyaset ya dakrallık, her ne şekilde olursa olsun birçok mit, yönetsel tekeli kutsallaştırarak; tanrısal otoriteye uymayı, tanrılara itaat etmekle eş sayıp siyasal meşruiyeti tesis etmiştir.

Tragedyaların sosyolojik olarak kent vatandaşlarına yönelik temsili ile kent vatandaşı olmayan yani 'ötekiye' dair temsiliyeti arasındaki farklılık, dönemin iktidar politikasının yansıması şeklinde yorumlanabilir. İktidar mitolojik metinler yolu ile hem doğrudan hem de dolaylı olarak toplumun 'ötekiye' olan bakışını şekillendirmiş, toplumsal meşruiyetin tesisinde en önemli rolü üstlenmiştir. Antik Yunan dönemindeki bu bakış Ortaçağ döneminde de farklı şekillerde kendini göstermiştir ve 'öteki' olma durumu her dönem olduğu gibi bu zaman diliminde de farklı ideolojik temsil öğeleri ile karşımıza çıkmaktadır.

3.1.2. Ortaçağ Avrupa'sı ve Ötekileştirme

Toplumların hafızalarındaki imgeler, kendilerinden olmayanı ötekileştirirken, bunları farklılıklar üzerinden inşa etmektedirler. Antik Yunan döneminde olduğu gibi

Ortaçağ Avrupa'sında da farklı topluluklara karşı, kendi imge dünyalarındaki ötekileştirme konusu değerlendirilecektir. İmgelerin ötekileştirme ve benzeştirmeyi içinde barındıran bir dünya olduğu düşüncesinden yola çıkılacak olursa, bu kavramın görsel ve düşüncel olandan beslendiğini söylemek de gerekmektedir. Geniş bir yelpazeyi kapsayan imge, resimden rüyalara kadar uzanan bir hayal dünyasının ürünüdür.

Damgalama (stigmatizasyon) ve stereotipleri de içeren imge; toplumsal ve kültürel olarak da karşımıza çıkmaktadır. İmge kavramına ötekileştirme, farklılaştırma ve ayrıştırma kavramları çerçevesinden bakmak, sıra dışı bir hareket olmayacaktır. Toplumsal belleğin dışa vurumu olarak nitelendirilebilecek olan imge kavramı; sanat, edebiyat, tarih, psikoloji gibi alanlarda da fazlasıyla kullanılmaktadır. Böylelikle toplumların sosyal antropolojik yapısı birden fazla anlam içermektedir. Bu bağlamda imge, ***"bir halkın veya bir grubun başka bir ya da daha fazla halk veya grup hakkındaki, soyut ve somut, tüm fikir, hayal ve yargıların içeren, gücünü toplumsal bellekten alan ve sosyo-kültürel yansımaları bulunan, bir düşünce biçimi"*** *olarak tanımlanabilir (Nahya, 2011, s.29).*

İmge bilim "öteki" olanı tanımlamakta kullanılan kavramların hepsini içinde barındırma işlevini görmektedir. Öteki'ye karşı duyulan merakın, bir ulusun önyargı ve stereotiplerine uzandığını bu kavramın özelliklerini inceleyerek görebiliriz. Geçmiş ve bugün arasında sürekli hareket eden imge bilim, bu sebepten dolayı birçok "öteki"ye sahiptir. Öteki'nin kim olduğu ne kadar önemli bir konu ise, nasıl temsil edildiği de bir o kadar önemlidir. Öteki genellikle, uzaklık, gerilik ya da mesafeyi tanımlamak için kullanılmıştır. Bu, gerek coğrafi gerek kültürel bir mesafe olabilir. Daha önce de belirtildiği gibi Antik Yunan ve Roma'da *barbaria* olarak kullanılan "öteki" kavramı, İngilizcede *alien* olarak ifade edilmektedir.

Sosyal, kültürel ya da coğrafi anlamda ötekiyi tanımlarken, tanımlayanlar kendilerini 'ben' olarak konumlandırmaktadır. En temel noktada bir farklılaştırma, ayrıştırma eylemi olan ötekileştirme, bu süreç sonrasında bir imge oluşturmaktadır. Bu imge, kimi zaman önyargı, farklılaştırma olarak tezahür ederken, kimi zaman da ayrıştırma, stereotip ya da damgalama olarak karşımıza çıkmaktadır. Önyargının bir

düşünüş biçimi olduğu fikrine binaen, imgenin bu düşünüş tarzını oluşturan bir tepki olduğunu düşünmek gerekmektedir. Tıpkı Yunanlılar ve Barbarlar ayrıştırmasında olduğu gibi ‘ben’, diğer kişiyi, grubu, etniği ya da ulusu dışarıda bırakmak ve belli bir mesafe koymak adına klişeler ve yargılar üretmektedir (Schnapper, 2005, s.36).

Ortaçağ Avrupa’sına baktığımızda tıpkı Antik Yunan döneminde olduğu gibi halkın ötekiyi “kötülük temsili” olarak görmelerine şahit olmaktayız. Bu nedenle Avrupa tarihinde çok uzun bir dönemi kapsayan, kötü ruh ve şeytan saldırısı iddiaları, toplum hafızasına yerleşmiştir.

> *Yaygın adıyla, “Cadı Avı” dönemi olarak bilinen Ortaçağ’ın bu evresinde, dönemin Hristiyan teologları, şeytanı ve kötü ruhları görünüşlerinden davranışlarına kadar tanımlama çabasına girmişlerdir. Veba gibi büyük salgın felaketleri ve büyük kayıplar verilen savaşlardan kaynaklanan olumsuz yaşam koşullarına bir sorumlu arama eğilimi bu teologları, kötülüğü hatta bizzat şeytanı ve onun hizmetkarı olarak kabul edilen “cadıları” düşünmeye sevk etmiştir (Nahya, 2011, s. 31).*

Bu açıklamadan yola çıkarak 14. ve 15. yüzyıl Avrupa’sını felaketler dönemi olarak da kabul etmek gerekmektedir. Açlığın milyonlarca insanın ölümüne neden olduğu bu dönemde, insanlar daha dindarlaşmış ve fakat saldırılar artmıştır. Şiddet olaylarının sıklıkla yaşandığı bu dönemde din, ötekileştirme eylemi için çok önemli bir araç olarak kullanılmış; başka din, etnik ya da kültüre sahip olanlar için kötü imgeler oluşturulup halk nazarında farklılaştırılmıştır. Farklı olanın yoğun bir öfkenin merkezinde olması, onları başka insan, grup ya da dine mensup yaşamlara hâkim olma fikri ile birleştirmiştir ve bu doğrultuda Avrupalılar, Amerika, Afrika, Asya ve Avustralya’daki birçok toprağa koloniler kurarak hâkimiyet sağlamaya çalışmışlardır.

Avrupalılar karşılaştıkları toplulukları kendi cadı, şeytani ruh imgeleriyle benzeştirmiş; kendisi gibi olmayan yerlileri düşman konumuna yerleştirmiştir. Cadıların vahşi hayvanlara dönüştüğü Avrupa kültüründeki inanışta bunun anlamı, insan ile hayvan arasındaki mesafeyi korumak olarak anlamlandırılmıştır. Gittiği ülkelerdeki yerlileri de bu konuma yerleştiren Avrupalılar, onları da hayvan imgesiyle bütünleştirerek kendisinden olmayan ile arasına mesafe koymuştur (Akın, 2001, s.249).

Öyle ki Protestan ve Katolik reformları öncesinde değiştirilene kadar, karnaval eğlencelerinde gerçekleştirilen canlandırmalarda, hayvanlarla insanlar yer değiştiriyor; atlar nalbant olup efendilerini nallıyor, öküz kasap olup insanı kesiyor; balıklar balıkçıları ve tavşanlar avcıları kızartıp yiyordu… bu olumsuz yargılara sahip Avrupalı kaşiflerin çıplak ya da yarı çıplak yerlileri benzeştirebilecekleri akli unsurlar, haliyle kendi kültürlerinden bağımsız olmayacaktır. Şu halde Avrupalıların tanıştığı yerliler, yarı çıplak gezen, politeist, totemci, ak ve kara büyü ile ilgilenen kişilerdir ve kendilerinden farklı bir cinsellik anlayışına sahiptirler (Nahya, 2011, s.32-33).

17. yüzyıla gelindiğinde yeni dünya Avrupalıların kontrolüne geçmiş, yerliler sindirilerek oldukça olumsuz imgelere maruz kalmışlardır. Farklı insanlar olarak benimsenen yeni dünyanın yerlileri, kendi topraklarını savunurken ötekileştirilmişlerdir. Açlığın yerini zenginlik ve bolluğa bıraktığı bu dönemde, Avrupalıların yeni dünyayı kontrolü altına alması sonucu olarak yerliler özümsenmiş, geriye "barbarlar," "köleler" ve "vahşiler" öteki olarak imgelenmiştir. Kıtaların kraliçesi olarak kendini tanımlayan Avrupa, öteki halkları ve yaşamları öteki olarak hafızasına almıştır. Sonuç olarak Avrupalı olmayan halkların "daha düşük bir yaratılışta" olduğu düşüncesi, Avrupalıların farklılıkları ırksallık, vahşilik ve ilkellik boyutuna taşımalarıyla farklı bir boyut kazanmıştır (Fontana, 2003, s.106).

Ötekiye karşı en büyük şok yeni dünyanın keşfiyle yaşanmıştır. İmgesel olarak benzerliklerin örtüştüğü öteki tanımlamasında, kendi imgesindeki olumsuz davranış temsilleri, kendisinden olmayan yerlilere atfedilmiş, netice olarak öteki kavramı negatif bir bağlamda ele alınabilmiştir. Sonuç olarak ötekilerin oluşumunda imgelerin değişiminin önemli ve güçlü bir yeri vardır. Aynı şekilde imgelerin oluştuğu, örtüştüğü ve benzeştiği noktalar da dış tanımlama ve kültürlerarası ilişkiler bağlamında belirleyicidir (Nahya, 2011, s.35).

Avrupa ülkelerinin çoğu tarafından benimsenen Katolik Hıristiyanlığı, sınır hudutlarındaki barbarlığa sürülmüştür. İrlanda ve Anglo-Saksonların misyonerlik faaliyetleri sonucunda elde ettiği başarı ve Karolenj emperyalizmi, Hıristiyan cemaatinin kapsamını genişleterek birleşik bir toprak varlığı ile donatılmıştır. Ruhsal olarak daha fazla ya da az homojen Hıristiyanlık düşüncesi, Avarlar, Slavlar, Vikingler,

Macarlar ve bazen Araplar tarafından saldırılar ile çevrilmiş ve ruhsal olarak 8., 9. ve 10. yüzyıllarda bir isim olarak olmasa da bir gerçek olarak gelişmiştir. Hıristiyan düşüncesinin kâfir olarak görülen Barbarlara karşı kapanması, Hıristiyan ve Barbar bölgelerindeki topraklar arasında bir ayrımı da beraberinde getirmiştir. Barbarların genellikle Hıristiyan olmayan ya da dinsiz olduğu aynı dönemde, Katolik Romalılar ve Cumhuriyetçi Romalılar, 8. ve 9. yüzyılda kendilerini Romalı ya da Batı kilisesine mensup olarak gösteren insanlarla aynı seviyeye koyulmuştur. Ancak Roman aynı zamanda coğrafi bir sınırlılığı da beraberinde getirmiştir ve Romanlar, Roma ve İtalya vatandaşı sayılmışlardır (Jones, 1971, s. 376).

3.1.2.1. Ötekileştirme Bağlamında Ortaçağ'daki Anti-Semitizm ve Anti-İslamizm Örnekleri

Yahudi–Hıristiyan ilişkileri denilince akla ilk gelen terim Anti-Semitizm olmaktadır. Yahudi düşmanlığı olarak bilinen bu kavramın altında yatan birçok neden vardır. Bunlardan birincisi Yahudi-Hıristiyan ilişkilerindeki dini nedenlerdir. Hıristiyan inanışı içinde yer alan, Hz. İsa'yı Yahudilerin öldürttüğü inancı, Hıristiyan dünyasında Yahudileri öteki konumuna koyma ve nefret söylemine varan fiili davranışlarda bulunmaya sevk etmiştir. Hıristiyanlardaki kıyamet kopmadan önce tüm Yahudilerin ya Hıristiyan olacağını ya da Deccal tarafından yok edileceğini öngören 'Mesih' inancı bu düşmanlığı pekiştirmiştir. İkinci olarak ekonomik sebepler gösterebilir. Yahudilerin tarihin her döneminde ekonomik rekabette önde olmaları, Hıristiyanların Yahudilere olan tavrını daha da şiddetlendirmiştir. Üçüncü olarak sınıf çatışması karşımıza çıkmaktadır. Monarşi, asiller, orta ve alt sınıflar çatışmasında Yahudi soyundan gelen halkın hep alt kategorilerde olması bu anlaşmazlığın bir diğer nedenidir. Dördüncü olarak psikolojik sebepler gösterilmektedir. Anti-Semitizm görüşünün altında yatan en güçlü nedenlerden biri, her türlü sorun ve anlaşmazlığın altında Yahudi halkının sorumlu tutulmasıdır. Hıristiyan araştırmacılara göre, Hıristiyan-Yahudi ilişkisi, Hıristiyan-Müslüman ilişkisinden bağımsız tutulamaz ve Ortaçağ Avrupa'sındaki Hıristiyanların Yahudilere olan tutumu ve tavrı ayrıca Anti-Müslimizm ile de bağlantılıdır. İslam'ın ortaya çıktığı, 7. yüzyıldan itibaren Hıristiyanlar hem Yahudi

hem de Müslüman olanlara karşı düşmanca bir tutum içine girmişlerdir (Şenay, 2002, s.121).

Hristiyanlar, Yahudileri, sürekli Müslüman olanlarla iş birliği yapmakla suçlamışlar, ayrıca Müslüman bir topluluğun Hristiyan topraklarına girip orayı almasına yardım ettiklerini kayıt altına almışlardır.

> *Böyle bir tarihi arka plana dayalı olarak İspanya'dan Franka Cermen dünyasına kadar Batı Hristiyan dünyasında Yahudiler Müslümanların beşinci kolu olarak görülüyorlardı. Hıristiyanların bu inanışı tamamen temelsiz sayılmazdı. Çünkü daha 9. yüzyılda İspanya Yahudileri, İspanya'ya saldıran Hristiyanlara karşı Müslamanları desteklemişlerdi. İspanya Yahudileri, 852'de Barselona'nın Müslümanlar tarafından alınmasına yardımcı olmakla suçlanmışlardı. 863'te Kurtuba'daki bir Hristiyan Konsili'nde Yahudiler, yanlış kararlar çıkmaması için orada bulunan Müslüman gözlemcilerle beraber hareket etmişlerdi. Yine Yahudi ve Hıristiyan kaynaklara göre, 930'da, bu defa Bizans İmparatorluğu'nda, İmparator Romanus Lecapenus'un emriyle Yahudilere çok ağır baskılar uygulanmıştır ve bunun Fransa, İtalya ve Almanya'da etkileri ve yansımaları olmuştur. Devam eden bu süreçte, 1010'larda da Fransa, Almanya ve İtalya'da Yahudiler baskıya maruz bırakılmışlardı (Şenay, 2002, s.125).*

Haçlı Seferleri, Almanya ve Fransa'da Yahudilerin büyük bir kısmının öldürülmesi ile sonuçlanmıştı. Müslüman ve Yahudilerin aynileştirilerek "düşman öteki" olarak kabul edilmesi, Hristiyan dünyasında birçok anlamda kendini göstermişti. Sadece sosyo-politik hayatta değil, aynı zamanda sanat dallarında da bu ötekileştirmeyi görmek mümkündü. Örneğin 13. yüzyıl Hristiyan sanatında yapılan Yahudileri anlatan tablolarda, Yahudilerin sarıklı olarak gösterilmesi, Yahudilerin Müslümanlarla aynı kategoride düşman olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır. Yine başka bir örnekte 1350 tarihli bir kilise tablosunda (Bugün Norveç'te Bergen Tarih Müzesi'nde sergilenmektedir) Hz. İsa çarmıha gerilirken sağ ve sol tarafındaki iki kişi onu çarmıha mıhlamaktadır. Bunlardan biri Yahudi, diğeri ise Afrika kökenli bir Müslüman'dır. Yine birçok ikonografik eserde Hz. İsa'nın iki tarafında Davud yıldızı ve Müslüman Hilal'i görmek mümkündür.

Sayısız şekildeki örneklerden biri de 15. yüzyılın ikinci yarısına ait bir tablodur (Katolik Hristiyan ressam Pierro Delta Francesca'ya aittir). Hz. İsa'yı kırbaçlanırken

resmeden bu tabloda, kırbaçlayan kişi Yahudi kralı Herod'dur ve başında o dönem Müslüman Türk sarığı olarak bilinen bir sarık mevcuttur. Örneklerden de anlaşılacağı üzere Hristiyanlık, Yahudilik ve Müslümanlık inançlarına bakıldığında, Batı'ya ait gibi görünen Hristiyanlık inancı, diğer dinleri ötekileştirerek ve aynileştirerek düşman olarak algılamış, ayrıca bunun gerek sosyo-politik hayatta gerekse sanatta ifade yollarını aramıştır. Hristiyanlara karşı Yahudilerin ve Müslümanların işbirliği içinde olduğu algısı, Anti-Semitizm ve Anti-İslamizm olarak açıklanabilir. Bu durumun daha sonraları Oryantalizm olarak kendini göstereceği görülecektir; çünkü Yahudi düşmanlığı ile Müslüman düşmanlığını aynı tutan ve öteki'yi tanımlama üstünlüğü olan Hristiyan dünyası, Ortaçağ ve Rönesans döneminde olduğu gibi, modern Batı toplumundaki popüler imaj inşasında da bu yöntemi kullanacaktır. Müslüman algısının düşman öteki olarak farklılaşmasının temelinde yatan nedenler, daha sonraki bölümlerde ayrıntılı bir şekilde incelenecektir. Oryantal düşman olarak tanımlanan bu kavramın temelleri bu dönemde atılmış olup, günümüz modern Batı'nın referansları olarak kabul edilmektedir.

Oryantalizm kavramını en iyi ifade eden düşünürlerden Edward Said, *Oryantalizm* adlı eserinde 15. ve 16. yüzyıldaki Anti-Semitizm ve Anti-İslamizm geleneğinin yoğunlaşarak 19. ve 20. yüzyıllarda *Şarkiyatçılık* olarak karşımıza çıktığını iddia etmektedir. *Said kitabında,* ***"Batı'daki popüler Yahudi aleyhtarlığı ruhunun Yahudi hedefinden Arap hedefine yönelmesi yumuşak bir geçiş olmuştur; çünkü betimleme temeli aynıydı"*** *demektedir (Said, 1995, s. 27).*

Sonuç olarak bakıldığında Avrupa ve Hristiyanlık her dönemde olduğu gibi kendi kimliğini öteki kimliğine; yani başkalarının kimliklerine bir karşıtlık olarak tanımlamıştır diyebiliriz. Avrupa tarihi etrafında kurgulanan dünya tarihi, mitolojik bir güçle tekrar ve tekrar oluşturulmuştur.

Bu bakış açısına göre (Şenay, 2002, s.136);

> *Avrupa'nın dini sayılan Hristiyanlık, bireyin ve onun doğaya egemen olma yeteneğinin gelişmesine diğer dinlerden daha fazla fırsat tanıdığı ölçüde kapitalizmin gelişmesine de zemin hazırlamıştır. Buna karşılık Konfüçyüsçülük, Taoculuk, Hinduculuk, Buddhacılık ve özellikle de İslamiyet, ilerlemeye kapalı, toplumsal değişmeye engel dinler olarak görülür. Ortaçağ Hristiyan Avrupa'sının Deccal*

kurgusuna dayalı öteki algısı, günümüzde küreselleşmeye fundamentalizm ve "İslam Terörü" kurgusuyla devam ettirilmektedir.

Öteki'ye karşı mevcut hoşgörüsüzlüğün, dışlama ve aşağılamanın özünde yatan sebeplere, tarihi bir perspektif ile yaklaştıktan sonra oryantalizm kavramını incelemek konuyu anlamak açısından önemlidir. Çünkü günümüzde kullanılan bu kavramın ayrıca dayandığı tarihi nedenselliklerin de derinlemesine incelenmesi gerekmektedir.

3.2. Ötekileştirmeye Giden Yollar

3.2.1. Oryantalizm Kavramı ve Oryantalizm'in Tarihine Bakış

Kökeni mitoslara kadar uzanan *oryantalizm* başlangıç olarak Doğu'yu ve Doğulu halkları araştıran disiplinlerin genel ismi olarak kullanılmaktaydı. Bu alanda araştırma yapanlara da *oryantalist* deniliyordu. Son zamanlarda yapılan tanımlamalara bakıldığında bu iki kelimenin yukarıda zikredilen anlamlardan daha farklı anlamlara denk geldiği, daha çok negatif bir anlam içerdiğini söylemek mümkün olmaktadır. 1659 yılında Anthony Wood, Samual Clark'ı bazı doğu dillerini bilen anlamında tanıtarak ünlü bir oryantalist olarak taktim etmiştir. Genel olarak Doğu dilleri ve edebiyatı ile meşgul olan kimse olarak algılanan oryantalist kelimesinin, Doğu'yu anlatan birçok araştırmacı tarafından tanımı yapılmıştır. Örneğin Bernard Lewis, oryantalist çalışmalar yapan araştırmacıların başında gelmektedir.

Bernard Lewis 'oryantalizm'i şöyle tanımlamaktadır (İnankur, 1997, s.49):

Birinci anlamında Oryantalizm, Orta Doğu'yu, Kuzey Afrika'yı ziyaret etmiş ve gördüklerini veya hayal ettiklerini, çoğunlukla romantik ve aşırı bir tarzda resmetmiş, çoğunlukla Batı Avrupalı ressamların oluşturduğu bir resim ekolüdür. Daha yaygın kabul görmüş ikinci anlamında Oryantalizm, ilkiyle bağlantısız olarak, akademik bir daldır. Terim ve akademik bir disiplin olarak Oryantalizm, Rönesans'tan itibaren Avrupa'da akademik çalışmalardaki büyük patlama ile başlar. Grekçeyi inceleyen Helenistler, Latince'yi araştıran Latinler, İbranice'yi araştıran İbraniceciler bulunuyordu. İlk ikisine verilen ortak isim 'klasikciler'dir. Üçüncüsü ise 'oryantalistler' olarak adlandırılırlar

Avrupa kimliğinin süreç içerisindeki oluşumunda öteki rolünü üstlenen Doğu'nun ve İslam'ın Avrupa kimliği ile karşılaştırılması temeline dayanan bu karşıtlık, kutuplaştırılmış bir kültürel kimlik sorunu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çerçeveden bakıldığında olgu olarak kültürel kimlik, 'öteki' ile ciddi bir ilişki içindedir ve kavram olarak ötekiye karşı bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Modernliğin Batı olarak kurgulandığı bu dünyada, Doğu geleneksel olarak tanımlanmaktan kaçamayacaktır. Bugünün Batı dünyası ve medyasına bakıldığında; bu ikili karşıtlık durumunun İslamofobi'den ötekileştirmeye kadar birçok noktada temel alındığı görülmektedir. Teknolojik, ekonomik, sosyal ve siyasal olarak bütün ileri tanımlamalarını kendisinde barındıran Batı, Doğu'yu geri kalmışlık ile özdeşleştirmektedir.

Tarihi olarak bakıldığında feodal toplumların gözünde farklı olanın kötü ile özdeşleştirildiği bir dünyada, birbirine benzemek "iyi" olarak yorumlanmıştır. Ortaçağ Hristiyanlığının ötekiye bakışı da bu açıdan olmuştur. Ancak Ortaçağ Avrupa'sı bunun tersine homojen bütünleşmenin eksikliğinden kaynaklı olarak parçalı bir görünüme sahipti (Köylüler-Soylular, Soylular-Hükümdarlar, Hükümdarlar-Din adamları, Papalar-İmparatorlar çatışması gibi) (http://www.isamveri.org). Dolayısıyla kendi içindeki bu durumu görmeyerek daha çok öteki olarak görülen başkalarına karşıtlık duygusu geliştiren ve kendisini "biz" olarak gören Avrupa, "iyi" ve "dürüst" olmayı temsil etmekteydi. İyi için gereken "kötü" ise, Avrupa'daki yüksek Hristiyan din adamlarının İslamiyet'i ve onun yaygın olduğu coğrafya olan Doğu'yu seçmeleriyle hedefini bulmuştu. Böylelikle Avrupa ortak bir düşman edinecek; bununla birlikte ortak değerlerine sahip çıkarak bütünlük gösterecekti.

1312 yılında Viyana Konsülü toplantısından sonra alınan kararlar doğrultusunda 'Kilise Oryantalizmi'ne işaret eden söylemler vardır. Buna göre oryantalizm, Hristiyan Batı dünyası ile Müslüman Doğu dünyası arasındaki dini ve ideolojik farklılıkların belirtilmesi açısından da kullanılmış bir terimdir. Hristiyan Batı dünyasının Müslümanlar'la nasıl mücadele edip onların tehditinden nasıl kurtulacağı

üzerine odaklanan Hristiyanlar, oryantalizmi misyonerlik faaliyetlerinin bir parçası olarak görmüşlerdir.

M. Hamdi Zakzuk, *Oryantalizm veya Medeniyet Hesaplaşmasının Arka Planı* adlı eserinde oryantalizm ile misyonerlik arasındaki ortaklıktan bahsederken (1993, s.17), ***"oryantalizm, Doğu medeniyet ve inançlarını öğrenmeyi sağlayan, Doğu dillerini bilme üzerine kurulduğuna göre, misyonerlikle bu noktada birleşiyor, çünkü misyonerlik de Hristiyanlaştırmak istediği kimselerin dillerini bilmeyi zorunlu görüyor"*** *der*.

Batı'nın algısındaki Doğu tanımlamasının kökenlerine inecek olursak bu durumu medeniyetlerin başlangıç noktası olan coğrafi ve çevresel faktörlerin farklılığında aramak gerektiği söylenilebilir. Medeniyetin temelinde yatan yerleşik hayata geçiş evrelerinde, tarımın çok önemli bir faktör olduğu bilinmektedir. Bu nedenle, biyolojik varlığını sürdürmek isteyen insanoğlu tarım ile bunu sağlamış, var olduğu toprakların farklılığı, bu karşıtlığın oluşmasında büyük etken olmuştur. Doğu topraklarının geniş ve çöl yapısına sahip olması, bu farklılığın ilk aşaması olarak bilinmektedir. Doğu kendisinde var olan bu soruna iki şekilde çözüm üretmiştir. Birincisi, dışarıdan gelecek olan saldırılara ortak bir savunma mekanizması oluşturmuştur. İkincisi, toprağın sulanmasını düzenlemiştir. Üretimin arttırılması ve sürekli kılınması adına geliştirilmiş bu iki faaliyet sayesinde var olunan topraklar korunmakla beraber üretim artarak artı-üretime geçilmiştir. Artı-ürün birikimi ile beraber şehirleşme yolunda ilk adım atılmış, böylelikle ekonomik birlik sağlanmıştır. Ayrıca tarlaların sulanmasındaki sıranın ayarlanması, var olan nüfus kontrolü, nehir sularından kanallar yapmak gibi görevleri üstlenen bir denetim mekanizması kurulmuş, Doğu'da toplum örgütlenmesine giden sorunlar tek tek çözüme kavuşturulmuştur.

Batı'ya baktığımızda, verimli topraklar ve nüfusun az oluşu Batı için bir avantajdır; fakat tarım teknolojisinde geri oluşları ve nüfusun günden güne artış göstermesi ile birlikte bazı problemler baş göstermiştir. Doğu'daki artı-ürünlerin bu soruna çare olduğu kesindir. Doğu'da kurulan askeri ve siyasi birimlerin toplumsal görevlerini yerine getirebilmeleri için toplumun dışında bir ekonomi birliği kurması gerekmiştir. Böylelikle kendi hammaddelerini Batı'dan karşılayan Doğu, buna mukabil

olarak artı-ürünlerinden Batı'ya da vermiş, karşılıklı olarak sorunlar bu şekilde çözülebilmiştir.

Doğu ile Batı arasındaki bu ilişkilerin düzenleyicisi olarak Yunan uygarlığı karşımıza çıkmaktadır. Bin yılları aşan bu ilişkide Yunanistan, Avrupa ile Asya arasındaki ticari ilişkilerin denetimini uzun yıllar yapmış, daha sonra bu görevi sırasıyla, Makedonya İmparatorluğu, Bizans İmparatorluğu almıştır. Asya'da ise bu denetimi elinde bulunduran güçler sırasıyla Asur, Pers, Abbasi, Emevi ve son olarak Osmanlı İmparatorluğu olmuştur. Yunanistan örneğine geri dönecek olursak, Yunanistan'ın Avrupa lehine görünen bu aracılığı aslında kendinedir. Yunanistan Asya'da duyulan hammadde ihtiyacını kendisinden, olmazsa Avrupa'dan temin etmek koşuluyla, Avrupa'nın ihtiyaç duyduğu ürünleri de Asya'dan alarak kendisine tarih sahnesinde bir rol edinmiştir. Asya ile iyi ilişkiler kuran Yunanistan, bunu yağma ya da resmi ticaret yoluyla elde etmiştir. Kendisini Asya'dan ayırarak bir Yunanlılık bilinci oluşturan Yunanistan, Avrupa'nın Asya'ya olan tutumunu örgütleyerek konumunu medeniyetler arası bir ticarete dönüştürmüştür. Asya ile Avrupa arasında bir köprü vazifesi gören Yunanistan, Avrupa'nın ticaretini kendisinin yapmasını engellemiş, bunu da Avrupa'da gittiği her yerde kendisini Doğu ile ayrıştırarak gerçekleştirmiştir. Bunun karşısında Doğu'nun Avrupa pazarlarına girmesine de engel olmuştur (Bulut, 2004, s.20-23).

> *Bunun sonucunda Avrupa'da Rusya'dan Marsilya'ya kadar tek tip bir uygarlık doğacaktır. Bu uygarlık Doğu'dan bütünüyle ayrıydı ve Yunan uygarlığından da değişikti. Yunanlı Avrupa'ya aynı kökten olma bilincini vermekle birlikte Doğu ticareti tekelini de Avrupalı soydaşlarıyla paylaşmak istemiyordu. Batı içinde kendi ayrıcalığını belirtmekten de geri kalmayacaktır (Sezer, 1990, s.120).*

Pers savaşlarının önemli rol oynadığı Doğu-Batı ayrıştırmasında, Persler daha önce çok net olmayan Doğulu olmama fikrini pekiştirirken, karşı karşıya gelen sadece iki devlet değil Doğu-Batı uygarlıkları olmuştur. Yunanlılık bilincinin iyice yerleştiği Avrupa, Asya'ya karşı savaşmış, böylece bu bilinç Yunan topraklarıyla sınırlı kalmamış, dünyaya yayılmıştır. Persler artık sadece düşman değil, ötekileştirilmiş bir barbarlığın temsili konumuna yerleştirilmiştir. Bunun neticesinde Avrupa, Pers

düşmanlığına bir çare olarak İskender'in Makedonya İmparatorluğu'nu görmüştür. İskender'in Hindistan'a kadar olan tüm bölgeyi egemenliği altına alması ile Avrupa'daki siyasi, askeri ve ekonomik sistem sonlandırılıp başka bir şekilde tezahüre zemin hazırlamış, Yunanlıların geçmişteki parlak dönemi, yerini Roma İmparatorluğu'na bırakmıştır. Coğrafi sınırlar olarak sürekli yer değiştiren Asya ve Avrupa terimleri aynı zamanda ideolojik bir boyut kazanmıştır. Asur dilinde Doğu ülkesi anlamına gelen Asya, Babil şehrinin iki kısmını ifade eden *asu* sözünden türemiştir. Avrupa ise *erab (batı)* sözünden türemiştir. Roma İmparatorluğu döneminde *Oriens (Doğu) ve Occiden (Batı)* olarak adlandırılan bu iki bölge, Doğu'nun "medeni ülke" olarak konumlandırılmasıyla başka bir boyut kazanmıştır. Sonrasında ise İslam'ın Doğu'da yayılması ile birlikte medeni konumlandırma başka bir şekle bürünmüştür. Avrupa teriminin mitolojik boyutuna baktığımızda ise Europa efsanesi ile karşılaşırız.

> *Efsanede anlatıldığına göre Europa, Sur şehrinin kralı Agenor'un kızıdır. Zeus güzeller güzeli Europa'ya aşık olur. Bembeyaz yakışıklı bir boğa kılığına girerek Okeanos kızlarından tanrıça Europa'yı yaşadığı Asya topraklarından Girit adasına kaçırır. Burada, Europa Zeus'un üç çocuğunu doğurur: Minos, Rhadamanthys, Sarpecton. Tanrıça Europa, daha sonra Girit Kralı ile evlenerek buraya yerleşir ve ismi mekana ilişkin bir anlam kazanarak yalnızca Girit adası değil, tüm Yunan Hinterland'ını çağrıştırıcak şekilde belli bir kara parçasının adı olur. Yunan kolonilerinin yayılması ile birlikte Yunanistan'ın kuzeyindeki ve batısındaki bölgeleri de kapsar. M.Ö. 6. yüzyıl civarında kavramın kapsam alanı hemen hemen kesinleşir. Başlangıçta dünyanın bölünmesinden önce Ege denizi referans noktası olarak alınır. Zamanla Roma ve Yunan Akdeniz havzası üzerinde de egemenlik kurduğundan dünyanın bölünmesinde Ege denizine ilaveten Karadeniz ve Akdeniz de belirleyici olmaya başlar. Böylelikle Avrupa'nın sınırlarına ilişkin belirginleşme Afrika (Libya) ve Asya aracılığıyla kesinleşir (Bulut, 2004, s.24-25).*

Karanlık ismi ile eşdeğer tutulan Ortaçağ dönemi, İslam'ın en parlak, zirvede olduğu bir dönemde yaşanmış, İslam medeniyeti karşısında Hristiyanlık çözümünü geliştiren kilise otoritesinin baskısını ifade etmek için kullanılmıştır. Bir tarafta yaptığı keşifler, fetihler ile hızla yayılan, gerek fenni gerek edebiyat ve sanat alanlarında oldukça ilerleme kaydeden bir medeniyet, bir tarafta en karanlık dönemini yaşayan, kilisenin baskıcı otoritesinin hüküm sürdüğü Hristiyanlığın merkezi Avrupa. Bu nedenle

Doğu-Batı ilişkisi bu dönemde dinlerarası bir düşmanlığa bürünmüştür ve çok önceleri Hristiyanlığı kabul eden Avrupa, İslamın ortaya çıkması ile etkin bir misyon kazanmıştır. Ayrıca Haçlı Seferleri örneğinde olduğu gibi, Doğu'yu İslam toprakları olarak algılama ve nihayetinde hükmedilmesi gereken bir alan olarak konumlandırma bu dönemde söz konusu olmuştur.

Hristiyan kaynaklarına göre 7. ve 8. yüzyıllarda Müslüman orduları olan Agareniler ve Sarazenler, zamanla fethettikleri yerleri müslümanlaştırmışlardır. Müslümanlığı kabul etmeden önce Sarazenleri "çapulcu ve yağmacı" olarak nitelendiren Hristiyanlar, İslam'ın kabulüyle bu kavmin özelliklerini İslam ile eşleştirmişler ve nihayet İslam'ı "yağma ve çapulcu" bir din olarak betimlemişlerdir.

10. ve 11. yüzyıllarda Avrupa'daki Müslüman ordularının fetih hareketleri ilk başlarda sıradan ve daha önceki barbar hareketlerine benzetilmiştir; fakat fetihlerin hızla yayılmaya başlamasıyla durum farklılaşmıştır. Bundan sonra İslam'ı, dolayısıyla onun hâkim olduğu toprakları düşman olarak benimseyen Avrupa, Normonlar, Slavlar, Macarların da Hristiyanlığı benimsemesiyle din üzerinden düşmanın adını koymuştur; İslam artık ortak ve tek düşmandır Avrupa için. Papalık ideolojisinin egemen olduğu bu dönemde, Avrupa devletleri eski güçlerini yeniden elde etmek için tekrar birleşme ve bir bütünlük oluşturma çabasına girmişlerdir. 1095-1272 yılları arasında gerçekleşen Haçlı Seferleri ise bu savunma mekanizmasının bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Dini amaçlar doğrultusunda örülen bu hareket, aslında safiyane değildir; çünkü özünde siyasi ve ekonomik çıkarlar barındırmaktadır. Seferler, temsilde kutsal toprakların Müslümanların elinden tekrar alınması iken özünde, halkın yoksulluk içerisinde olması, Avrupa soylularına ait malikânelerin azalması, Doğu Akdeniz'de ticaret merkezlerinin çoğunun kaybedilmesi gibi nedenler yatmaktadır. Kilisenin yürüttüğü din temelli propaganda, geniş kitleler üzerinde yankı uyandırdığından Avrupa'nın çoğu kesimi bu sefere iştirak etmiştir. Haçlı Seferleri her kesime hitap ederken Hristiyanların arzuladıkları her şeye de cevap niteliği taşımıştır. Örneğin para isteyene yağma, Tanrı yolunda azap çekmek isteyene cennet kapısı, kahramanlara savaş olanağı sağlamıştır (Bulut, 2004, s.33).

Krallıklar ve kilise, İslam fonksiyonu nedeniyle birleşerek ortak bir hedefe kilitlenmiştir. Ancak bu durum birlik düşüncesinden çok, bir menfaat birliği olmuştur. Bizans, Venedik, Katolik ve Ortodoks Hristiyanlık, askeri güçler, ticari güçler ve diğerleri İslamiyet'e karşı ortak hareket içerisine girmiştir. Haçlı Seferleri'nin sonuçlarından biri olan Bizans İmparatorluğu'nun eski gücünü yitirmesi durumu, İstanbul'un fethini de geciktirmiştir. Doğu'ya açılan kapıların müsebbibi olan Haçlı Seferleri ile Avrupalılar, Doğu'nun zenginlikleri ile karşılaşıp uzun yıllardır hasret kaldıkları bolluklara kavuşmuşlardır. Daha önce varlığı bile bilinmeyen birçok maddenin ve yiyeceğin keşfine çıkan Batı, Doğu'nun bu durumuna hayran kalmıştır. Edebiyatta, sanatta, bilimde, tıpta çok ilerlemiş olan Doğu, bu seferler sonrasında sadece maddi olarak değil, yazılı eserlerini de kaybetmiştir. Haçlı Seferleri'nde kullanılan yoğun İslam karşıtı propaganda, o kadar tesir etmiştir ki, kitleler bu Doğulu düşman hakkında daha tatmin edecek, kesin bilgiler istemeye başlamıştır. Bunun neticesinde Batı Hristiyanlığı, İslam'ın olabildiğince kötü bir din olduğunu anlatmakla kalmayıp aynı zamanda bu harika toprakları betimlemiştir. Düşman, keskin hatlarla imgeleştirildiğinden çatışma daha da büyümüştür.

12. yüzyılda İslam dünyası bazı Doğu yazarlarının elinden kaleme alınıp, bir muhayyile olarak yazılmaya başlanmıştır. Hz. Muhammed'in hayatını yazan Latin yazarlar, O'nu bir sihirbaz, düzenbaz ve sahtekâr olarak betimlerken, Hristiyanlığa olan zararlarını da anlatmışlardır. Yine toplulukları etkileme kampanyalarından biri olarak, Müslüman devletlerin elinde bulunan Hristiyan topraklarında yaşayan insanların ne kadar eziyet çektiklerine dair anlatılar, onları Müslümanların zulmünden kurtarma çabasına itmiştir. Oluşturulan bu kötü imgeler, İslam ve Müslümanları Doğu ile aynileştiriyor, düşman keskin hatlarla ötekileştiriliyordu. İslam'ın inanç ilkelerini çürütmek hedefiyle başlayan bu ötekileştirme faaliyetleri için İslam'ı daha iyi tanımak lazımdı ve bu da dil bilmeyi gerektiriyordu. Misyonerlerin ve araştırmacıların talep ettikleri dil okulları, 1312'deki Viyana Konsülü'nde kabul edildikten sonra Batı kilisesinin resmi politikası dâhiline girdi. Paris, Oxford, Bologna, Roman, Curia ve Salamanca'da Arapça, İbranice, Süryanice kürsülerinin kurulmasına karar verildi.

Bu nazariyeden bakıldığında, Marco Polo'nun seyahatnamesine değinmek de faydalı olacaktır. Polo yazdığı bu eser ile Batı için vazgeçilmez bir kaynak olmuştur. Çünkü Polo, 17 yaşında ailesi ile birlikte çıktığı Doğu seyahatinde gördüğü ve yaşadıklarını hayranlıkla kaleme almış, böylelikle Batılıların Doğu'ya ait olan zenginlikleri elde etme noktasında iştahını kabartmıştır. Aslında bu durum Avrupa'da oluşmuş olan Doğu'ya ait imgelerin, kendindeki eksikliklerden kaynaklı daha zengin bir kültüre duyduğu hayranlığın bir ifadesidir. Haçlı Seferleri sırasında hayranlık duyulan Doğu'nun ölçüsüz, abartılı bir anlatımla dile getirilmesi, Doğu'yu o dönem efsaneler coğrafyası haline getirmiştir.

İstanbul'un fethinden sonra Doğu Hristiyanlığının kapısı kapanmış, Avrupa İslam tehdidini daha yakından hissetmeye başlamıştır. Bununla birlikte fetihlerin devam etmesi, Avrupa'ya kadar gelen Osmanlı Devleti'nin durdurulmasını gerektirmiştir. İspanyol bir kardinal olan John Segavio, İslam'ın bir savaş dini olduğu görüşünü taşıdığından, Kuran-ı Kerim'i tekrardan tercüme edip Hristiyanlığın barış dini olduğunu kanıtlamak istemiştir. Uzun uğraşıları sonrasında Avrupa'da Arapça bilen bir uzman bulunamaması üzerine yapılan çalışmalar bir nüsha olarak kalınca, konferanslar düzenleyerek savaşın olumsuz taraflarını anlatmayı hedefleyen Segavio, dostlarına mektuplar yazarak onları bu yönde ikna etmek istemiştir. Cuseli Nicholas (1401-1461), Chalon Piskoposu Jean Germain (1400-1461), 1458 yılında papalık tahtına oturan Arcas Silvius (1405-1464) mektup yazdığı kişiler arasındadır.

1492'de meydana gelen iki önemli olay, Avrupa'yı Ortaçağ mantığından Reform, Rönesans, Aydınlanma, Endüstri Devrimi ve Fransız İhtilali gibi uzun bir tarihe götürecek yolun başlangıcı olmuştur. Bunlardan birinci olay, İspanya'nın tekrar Müslümanlardan arındırılmasıdır. İkinci olay Avrupalıların Osmanlı engeline uğramadan Hindistan'a nasıl varacaklarını ararken tesadüfî olarak Amerika'yı keşfetmeleridir. Bunun neticesinde Avrupa bu keşfettiği kıtaya yönelmiştir. Ancak 15. yy'da Avrupa hala Türklerin varlığından dolayı kendini tehdit altında hissetmekte ve kaçınılmaz olarak Türkler ile olan siyasi ilişkilerini devam ettirmektedir. Bu sırada Martin Luther (1483-1546) savaşa karşı çıkmakla beraber, Vatikan'ın İncil'in gereklerini yerine getirmesini istemektedir. O'na göre Tanrı Hristiyanları düşünsel

olarak donanımlı yaratmıştır ve bu onların silahıdır. Türklerin Macaristan'ı alıp Almanya'ya doğru ilerlemeleri neticesinde Luther, savaşın gerekliliğini anlamıştır; fakat başarısızlığın onları beklediğini de bilmektedir. Bu yüzden İslam'ı Hristiyan dünyasının baskıcı otoritesini sonlandırma noktasında kullanmak istemiştir. Luther, İslam'ı hem övüp hem de tenkit ederek sonraki Aydınlanma Dönemi'nin temellerini atacaktır. Burada dikkat çekilmesi gereken en önemli noktalardan biri, İslam'ın doğuşuyla birlikte Hristiyan dünyasındaki çarpık İslam anlayışı hiç bir dönem değişmemiş, özünde onu düşmanca ve anlamaya çalışmayan imajın varlığı tüm süreçlerde kendini göstermiştir.

16. yüzyılda misyonerlerin ve seyyahların Doğu'yu daha çok araştırmaları ve gezmeleri ayrıca Hristiyanların hala bir dirlik ve düzen içerisinde konumlanamayışı, Doğu bilgisine yönelik daha objektif araştırmalar yapmaya olanak sağlamıştı. Bu araştırmalarda Müslümanlara ait gelenek, görenek ve fikirler mutlak yanlış değildi. Araştırmacı seyyahlardan biri olan Guillaume Postel (1510-1581), İstanbul'a gelerek, Osmanlıca, Arapça, Kıptice, Ermenice ve sokak Rumca'sını öğrendikten sonra Paris'e geri dönmüştür ve ilk Arapça kürsüsü olan Collége de France, 1539 yılında kendisi için kurulmuştur. Yayınladığı eserler ile bahsi geçen dillerin öğrenme metodlarını anlatan, böylelikle çok sayıda öğrenci yetiştiren Postel'in yetiştirdiği öğrencilerden biri de Joseph Scaliger olmuştur. Scaliger'in (1540-1609), kronolojik bir tarih olan *De Emendatione Temporum (1583)* adlı eseri geniş yankı uyandırmıştır. Yine Thomas Erperius, 1613'de Leiden Üniversitesi'nde oluşturulan Arapça kürsüsünün ilk sahibi olarak Farsça'nın tarihini incelemiştir. Leiden'e göre Doğu'ya yapılan seyahatler sonrasında birçok sayıda yazma eser getirilmiş ve böylece Avrupalılar bu eserleri çoğaltarak Doğu'nun dilleri, kültürleri ve tarihleri hakkında birinci derece kaynaklardan beslenmiştir.

Araştırmanın önemi açısından tarihi olarak gelinen noktalardan birisi de Aydınlanma Dönemi'dir. Fransa'da yaşanan aydınlanma hareketi, Doğu'nun dini olmayan bir şekilde araştırılmasına olanak tanımıştır. Bu dönemdeki oryantalizm çalışmaları, genellikle inanç öğretilerinin üzerine odaklanmıştır. Oryantalizmi üç safhada ele alacak olursak, birinci safhada daha önce de belirtildiği gibi Doğu'ya karşı

mutlak bir önyargının olduğu durum söz konusudur. İkinci safha Rönesans ve aydınlanma dönemlerini (16. yy sonu ve 19. yy'ın ilk çeyreği) kapsamaktadır. Modern anlamda araştırılmaya başlanılan oryantalizm, özellikle bu dönemde filoloji alanında yapılan araştırmalar ile ön plana çıkmaktadır. Bilimsel bir zemine dayandırmak, gerçeği tam yansıtmasa da, oryantalizmin yavaş yavaş dini ilimlerden ayrılarak kendi başına bir bilim dalı olmaya başladığı söylenilebilir.

Bu dönemde Napolyon 1798'de Mısır'a yaptığı seferde, beraberinde dil bilimcileri, arkeologları ve doğa bilimcileri kapsayan bir grubu da getirmişti. Bununla hedeflediği şey İslam coğrafyası ve Müslümanlar hakkında sahada araştırma yapmaktı. Böylelikle sömürgeciliğin de yavaş yavaş ilerlediği bu dönemde, sömürge faaliyetlerine destek olunuyordu. Elde edinilen bilgiler, doğrudan takip edilen siyasi ve ekonomik politikaların yararına kullanılmaktaydı. Bu oryantalist yaklaşıma 'uygulamalı oryantalizm' (applied orientalism) adı verilmektedir. Söz konusu yaklaşım, oryantalizmin üçüncü dönemi olan 19. yüzyılın ikinci çeyreğinden İkinci Dünya Savaşı'na kadar devam eden sürecin en belirgin özelliğidir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise yerini "global sosyoloji" ile değiştirecektir.

1830'lardan sonra Batı'nın Müslüman ülkelerdeki yayılmacı sömürge faaliyetlerinin artması sonucunda, oryantalizm çalışmalarının amacı; yapılan çalışmaların günlük hayatta uygulamaya dökülmesi olmuştur. Bu durum Aydınlanma Dönemi'nde elde edinilen teorik bilgilerin, sömürge döneminde pratiğe geçişi olarak da ifade edilebilir. Batı'nın yayılmacı politikalarının siyasal bir sonucu olarak ortaya çıkan 'uygulamalı oryantalizm' akımı, daha önceki oryantalist çalışmalardan çok farklı bir boyuta taşınmıştır. Başlangıç olarak Fransa'da doğan bu ekol, daha sonraları diğer Avrupa ülkeleri tarafından tatbik edilmiştir. 19. yüzyıl başlarında yaptıkları uygulamalı çalışmaları iktidar ile paylaşmaktan başka bir misyonu olmayan oryantalist araştırmacıların, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra konumlarında değişiklikler olmuştur. Diğer yandan siyasal ve politik amaçlarla yapmış oldukları araştırmaları, bir idareci sıfatıyla bizzat kendilerinin uygulamaya koymaları bu ekolün en önemli özelliğini oluşturmaktadır. Ekolün en önemli temsilcilerinden biri olan Carl Heinrich Becker (1876-1933), oryantalizmin takip ettiği metodları daha sistematik bir

hale getirmiş ve Prusya Kültür Bakanı olduktan sonra oryantalist çalışmaları politik amaçlara hizmet etmesi bakımından bir devlet ilkesi haline getirmiştir. Becker'in görüşleri oldukça etkileyicidir. Zira kendisi İslam'ın sadece dini bir mesele olmadığını, aynı zamanda daha çok politik bir mesele olduğunu savunur.

Becker'e göre (Akt. Taşçı, 2006, s.153):

> *İslam meselesi herşeyden önemli politik bir koloni-sömürge meselesidir. Bu da Almanya'nın sömürgelerinde uygulamaya konulacak her türlü politik siyasal önlemin, İslam'a yapacağı etkisi derecesinde değerlendirilmesi gerçeğini ortaya koymaktadır. İslam meselesinin varlığı, yönetim kademelerinde bilinçli bir İslam politikasının oluşturulmasını gerektirmektedir. Hükümet bu gerçeğin farkındadır. Ancak bu her zaman böyle olmamıştır. Bu politikanın temel amacı, Müslümanları Hristiyanlaştırma değil, olsa olsa onların oldukları değerleri Avrupalılaştırmak, böylece de onları daha iyi sevk ve idare etmek olmalıdır. Misyonerlerin takip ettikleri yöntemin, zaman zaman bu hedefin gerçekleştirilmesinde engel olduğu görülmektedir. Zira onlar takip ettikleri bu yöntem ile sömürge topraklarında sık sık Müslümanların ayaklanmalarına sebebiyet vermektedir... Oysa yukarıda zikredilen devletler daha sonra bu politikalardan vazgeçmiştir ve sorunu, İslam ve Müslümanlarla işbirliğine girmek suretiyle çözmeye çalışmışlardır. Bu metod o kadar etkili olmuştur ki, bugün Hindistan'da İngilizlerin en büyük destekçileri Müslümanlardır*

Becker'in sözlerinden de anlaşılacağı üzere oryantalizm anlayışının en önemli özelliği, dil tarih ve teoloji kavramları ile temellendirilmesidir. Daha çok toprak isteyen sömürgeci ülkeler, bu kapsamda oryantalizm çalışmalarının kapsamını da genişletmişlerdir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, oryantalist çalışmalar yeniden ele alınarak revize edilmiştir. 1946'da Washington'da kurulan Ortadoğu Enstitüsü, 1945'te Newyork'ta kurulan Ortadoğu sorunları için Konsey ve 1943'te A.J. Arberry'nin tavsiyesi üzerine İngilizlerin kurmuş olduğu Scarborough Komisyonu, bu revizyonun neticelerindendir. İngilizlerin sömürdükleri ülkelerle olan ilişkilerini yeniden gözden geçirmeye dayalı olan bu komisyon, Doğu'da kariyer edinmeye çalışan modern örgütlerin, yeniden örgütlenmesini sağlamak istemiştir. Hayter Komisyonu'nun dünyanın çekim merkezinin Avrupa'dan sapmış olduğu iddiası üzerine, tarihçiler,

ekonomistler, hukukçular ve sosyal bilimcilere yeni araştırma konuları çıkmıştır. Burada amaçlanan şey hakkında bilgi toplanan ulusları bu bilgiler çerçevesinde tekrar şekillendirmektedir. Buradaki sorun ise, kurulan komisyonlar, yapılan modern çalışmalar ve düzenlenen oryantalizm konferanslarında, hakkında konuşulan kültürlere ait temsilcilerin bulunmayışıdır. Sir Hamilton A. Gibb, İslam tarihini araştırdığı bir eserinde, 19 Avrupalı yazarı temel alırken, sadece bir Doğulu yazara yer verir. Ayrıca 1961 yılı Eylül ayında gerçekleştirilen İslam Sosyolojisi Konferansı'nda da tek bir Doğulu konuşmacının olmadığı 20 konuşmacıya söz hakkı verilir (Abdülmelik, 2007, s.44).

Oryantalizm kavramının tanımına ve tarihi süreçlerine değindikten sonra, 20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren oryantalizm kavramında ve bakışında köklü değişiklikler ortaya çıkaran Edward Said ve onun oryantalizm görüşleri üzerinde durmak araştırmanın çerçevesini oluşturmak açısından son derece önem arz etmektedir.

3.2.2. Edward Said ve Oryantalizm

Bugün kendisi gibi olmayan ülkelere gelişmemiş, az gelişmiş, gelişmekte olan, üçüncü dünya ülkesi gibi tanımlamalar kullanan Avrupa'nın asıl niyeti, dünyanın daha iyi anlaşılır olmasından ziyade, kategorileştirdiği bu ülkeleri ve kültürlerini aşağılayıp bu haliyle ötekileştirmektir. Oryantalizm, sömürgecilik ve Avrupa-merkezcilik kavramları, dünyanın Batılılaştırılması faaliyetlerini içermekte, Batı dışında kalan kültür, millet ve insanların küçük ve aşağı görülmesini ifade etmektedir. Bu bağlamda Avrupa'nın ürettiği bu kavramlar, günümüzde sorgulanmadan kabul gören, kullanımı küreselleşmiş kavramlardır. Doğu'yu bilme arzusunun motor gücü olan oryantalizm, 17. yüzyılda misyonerlik faaliyetleri doğrultusunda sömürgecilik kılığına bürünmüştür. Sömüreceği toprakların bilgisine sahip olmak isteyen Avrupa, daha sonrasında egemenlik kurduğu bu kültürü aşağı ve gelişmemiş göstererek, kendi üstünlüğünü sömürdüğü topraklar üzerinde güvence altına almıştır. Daha sonra emperyalizme bürünen sömürgecilik faaliyetleri, bu bakışın her dönem isim değişikliği ile aynı ideolojiye hizmet ettiğini göstermektedir. Uygarlık götürme olarak kodlanan sömürgecilik faaliyetleri, daha önce de belirtildiği gibi vahşi ve uygar olmayan "hayvan"laradır. Bu yüzden Batı (Kanar, 2006, s.4), ***"sömürgecinin dili de zoolojik bir***

dildir. Durum böyle olunca vahşinin uygarlaştırılması söylemi, Avrupa'ya göre sorunsuz bir söylem haline gelmiştir. Bundan böyle onun sömürgelerle ilişkisi "hayvan" ve "hayvan terbiyecisi" ilişkisine dönüşmüştür".

Büyük devlet olmanın vazgeçilmez yolu olan sömürgecilik, milyonlarca insanın sömürülmesine ve köleleştirilmesine sebep olmuştur. Sömürülen topraklarda açlık, hastalık ve kültürsüzlük hâkim olmuş, Avrupa ise bugünkü refahına kavuşmuştur. Bugün sömürgecilik düşüncesinin efendileri olarak ön plana çıkan Avrupa ve ABD, İslam ülkelerini birer birer işgal etmeye devam etmektedirler. Afganistan, Irak ve mevcut Ortadoğu, önceden de belirtildiği üzere, Haçlı Seferleri'nden beri devam eden bütün tarih boyunca Avrupa'nın uyguladığı insanlık dışı bir mücadele biçiminin tezahürüdür. Samuel P. Huntington, *Medeniyetler Çatışması* adlı çalışmasında, ülkeleri artık ekonomik ve politik olarak gruplandırmanın münasebetsiz bir ayrıştırma biçimi olduğunu savunur. Bunun yerine insanları kültür ve medeniyetlerine göre ayırmanın daha doğru olacağını söyler. Çünkü insanı birbirinden ayıran şeyler, tarih, dil, kültür ve en önemlisi dinleridir. Bu şekilde insanlar birbirinden ayrışırlar. Burada oryantalizmin temel sorunu olan "biz" ve "onlar" ilişkisinin temelleri de atılmış olmaktadır. Batı bu din ve kültür arasındaki farklılığı ekonomik ve politik olarak algılamış, bunun neticesinde kendine ait olanı normal, kendisine ait olmayanı anormal olarak kurgulamıştır. Burada normal olarak kurulan şey Batı'ya ait değerlerden, anormal olan ise kendisiyle mücadele edilmesi gereken bir sorun olarak kurulur. Haçlı Seferleri döneminde bu durum sadece din odaklıdır; fakat sömürgeler çağında yerini uygarlık götürme misyonuna bırakmıştır. Kolonyalizm olarak adlandırılan bu durum, "beyaz adamın ağır yükü"nü temsil etmektedir.

"Onlar kendilerini temsil edemezler" diyen Karl Marx'ı (Louis Bonoparte'ın 18 Brumaire), "Doğu bir meslektir" diyerek destekleyen Benjamin Disraeli (Tancred), Doğu'yu bu şekilde ötekileştirmişlerdir. Oryantalizmi iki kategoride toplayan Yücel Bulut, bunlardan birincisinin olumlu bir anlam içermekte olduğunu söyleyip, oryantalizmi Doğu'nun din, dil, kültür, edebiyat ve düşünce bazında incelemesi olarak tanımlar. İkinci kategoriye olumsuz bir anlam yükleyen Bulut, bu durumu var olan

toplumun diğer toplumlarla olan ilişkilerindeki görevi ve yarattığı neticeler olarak tanımlar.

Hegel'in köle-efendi diyalektiği, bir özbilincin var olabilmesi için başka bir insanın varlığının gerekli olduğunu savunur. Hegel, kendisinden emin olan insanın karşısındakinden emin olmamasından dolayı karşı tarafla bir mücadele içine girdiğini söyler ve bu mücadelenin ölümle sonuçlanması durumunda yok edenin kendisini de yok ettiğini savunur. Bunun için insan karşısındakini yok etmek yerine onun bilincini ve hayatını korumalı ama özgürlüğünü elinden almalıdır. Yani onu köleleştirmelidir. Köleleştirdiği insan onun varlığını kabul ettiğinde ancak efendi statüsüne gelebilecektir. Köle ile efendi arasındaki bu ilişki tarih boyunca böyle sürecektir. Hegel'in bu teorisinden yola çıkarak toplumların kimliklerinin devamı için başka toplumlar ile etkileşim halinde olması gerektiği savını çıkarabiliriz. Bu etkileşimde toplum kendi kimliğinin bilincine varmak için karşı toplumun farklılıklarını anlamalı ve karşılaştırmalar yapmalıdır. Başkalık olmadan, kimliğin kendisi olamamak ile birlikte, kimliğin aidiyet duygusu ötekilik ile buluştuğunda özüne kavuşacaktır (Kojeve, 1988, s.16).

Batı'nın da Doğu'nun da reel coğrafi mekânlar olmadığı düşünüldüğünde, bu durumun tarihsel ve söylemsel kurgular olduğu söylenebilir. Ekonomik, politik ve siyasal olarak kendini evrensel norm olarak kabul eden Batı, kendisini merkeze konumlandırdıktan sonra, dünyayı, ekonomik ve siyasal gücü de elinde bulundurmasıyla kurgulamıştır. Hâkim olmakla kalmayıp, otoritesini de kuran Batı, hegemonyasını kurarak temel olarak kendinden farklı toplumları karşılaştırmalı bir ölçek içerisinde değerlendirmiştir. Batı, karşı tarafın hep bir eksiklik barındırdığı ilkesinden yola çıkarak, karşı tarafı negatif yönde yorumlama yoluna gitmiştir. Bu yargılamada ilginç olan savcının da yargıcın da Batılı normlara ait oluşudur. Doğu'yu hep bir eksiklikle, özel farklılık kategorisi içerisinde değerlendirerek ötekileştiren Batı, böylelikle, tarihte önceden karar verilmiş bir amacı gerçekleştirme sürecini işlemiş olmaktadır.

Öteki üzerinden kendi kimliğini inşa etme yöntemi olarak oryantalizm, bir düşünme sistematiğine ve bir benlik sunumuna işaret etmektedir. Ötekiyi tanımlarken

muhakkak olarak ideolojik ve kültürel olarak inşa etmek, üretilen bilginin insanı ben ve ötekiler olarak adlandırmasıyla sonuçlanmaktadır. “İyi” ve “kötü” benlik sunumu olarak başlatılan bu süreç insan doğasıyla ilgili olup, “ben” bilgisinin diğerini tanımlarken neyi amaçladığı, niyetinin iyi ya da kötü olmasıyla bağlantılıdır. Oryantalist bakış açısına geri döndüğümüzde önceleri Doğu’yu bilme çabası olarak başlayan, daha sonra ideolojik olarak bir misyon yüklenilen bu kavram, Edward Said tarafından sistematize edilerek akademik bir boyut kazanmıştır. Oryantal dünyanın tüm anane kurumlarının, Batı’ya ait değerlerle karşıt ilişki içerisinde kurulduğu düşünce tarzından yola çıkan Said (1998, s.13), oryantalizmle ilgili şu tanımlamaları yapmıştır: İlk olarak oryantalizmi, Batılı ülkelerin Doğu üzerinde araştırma yapıp düşünürken anlaşmalarının ortak noktası olarak tanımlamıştır. İkinci olarak, Doğu hakkında araştıran, Doğu’yu bir düşünce sistematiği içerisinde değerlendiren herkesi oryantalist olarak adlandırmıştır. Üçüncü olarak Batı’nın Doğu üstünde üstünlük kurma çabası olarak oryantalizmi tanımlamıştır. Son tanımın önceki iki tanımın ortak alışverişi sonucu ortaya çıktığı söylenilebilir. Doğu’ya karşı beslenen düşünceler, verilen beyanatlar ve takınılan tavırlar bir tür yönetim biçimi olarak benimsenmiştir.

Edward Said, oryantalizm ile ilgili bilgileri sistematize ederken, Derrida’nın felsefesine uygun olarak Batı’ya ait ideolojik ve kültürel kurumları, Doğu’nun kendine ait oluşturduğu imgeler ve doktrinler yoluyla algılama çabası olarak özetlemektedir. Hegel’in özne kendini ötekinde tanır, köle-efendi diyalektiğine karşın Derrida, öznenin ötekiyi kendinde tanıdığını söyler. 20. yüzyılın en önemli post-yapısalcı düşünürlerinden olan Derrida’nın, 1960’larda ortaya koyduğu düşünsel tartışmaları, Batı merkezci dilin yapısının tamamen sökülmesi gerektiği üzerinedir. Genel hatlarıyla dil ve felsefe alanında yapmış olduğu radikal çalışmalar, toplumsal kodların üretimi ve yeniden üretimi olan logos’tur (mantık). Batının nesnellik iddiası ile çevrelenmiş tanımları, ona göre bu yapının bozukluğuna işaret etmektedir. Yazım yoluyla oluşturulan tarihsellik kavramı, bir kurgudan ibarettir. Bu metafizik kurgu, kendini bilginin arkasına gizlemiştir ve tüm Batı düşünce geleneği ile modern toplum, bu kurguya göre şekillenmektedir. Derrida sesin, mantığı nesnel olarak ifade edemeyeceğini vurgularken, aksine dilin fonetik olarak kurulabileceğini iddia

etmektedir. Böylelikle yazı, sesin yeniden ifade ediliş formu olarak karşımıza çıkmaktadır (Derrida, 1973, s.6).

1960'lardan sonra daha çok politik konularla gündeme gelen Derrida'nın, öteki üzerine yaptığı tartışmaların yanı sıra, ayrımcılık ve tek-tipleşme üzerine derin analizleri de olmuştur. Derrida'nın yapısökümcülükten kastı, yine dil ile mümkündür ve Derrida da işte tam bu noktanın imkânsızlığından bahsetmektedir.

Edward Said, Derrida'nın ötekiyi tanımlarken öznenin kendisinden yararlandığı savına karşılık, Doğu'nun Batılı tarafından tek-tip şekilde algılanıp farklılaştırıldığı noktasında birleşmektedir. Bu algılamada imgeler, Doğu'nun pis, hayalci, romantik, rasyonalist olmayan, pasif ve yönetilmesi gereken vb. olduğu şeklinde düşündürülerek basite indirgenmiştir. Said, bu durumun oryantalizmi bir meta algısı olarak gösterdiğini belirtirken, özellikle parçalı kimlikler kuşağı olarak betimlediği postmodernizmin, tek Batı ve Batı'nın karşısındaki tek tip Doğu söylemine vurgu yapmaktadır.

3.2.2.1. Said ve Foucault Arasındaki İlişki: Bilgi-İktidar İlişkisi

Said çalışmasını daha çok karmaşık ve dallara ayrılmış bir bütünselliğin temsili olarak ele alır ve Foucault'nun bilgi ve iktidar üzerine söylediklerini takip ederek kendi kuramsal çerçevesini oluşturur. Bu duruma "söylem" adını veren Said, bilgi ile güç arasında birbirinden kopmaz bir bağ olduğunu savunur.

Sistematik bir şekilde metinsel bir eleştiri olarak değerlendirilen oryantalizm, klasik sistemini tekrar ve tekrar tarif etmektedir. Oryantalist kavramını açıklarken oldukça başarılı olan Said, Doğu'yu dilsiz, Batı'yı da onun adına konuşan bir güç olarak nitelendirmektedir. Said, Foucault hakkında yazmaya 1971-72 yılları arasında başlamış, onun bilgi-iktidar arasındaki ilişkilerle ilgili metinlerini inceleyip kendi kuramının temellerini bu çalışmadan esinlenerek atmıştır. Bir Fransız düşünür olarak Foucault, doğru bilginin temeli olarak insan bilincini almak gerektiği görüşüne karşı çıkmakla birlikte, yapısalcı düşüncenin temelini oluşturan dil-merkezcilik öğretisini de kabul etmemektedir. Foucault, diğer Fransız düşünür Gilles Deleuze gibi kesinliğin temeli olarak görülen özne kavramını reddeder. Foucault, temsillere ilişkin açıklamasında ise,

temsillerin daima içinde bulundukları iktidar sistemlerince belirlendiğini söylemiştir ve Said'in de daha sonra oluşturacağı post-kolonyal çalışmalarına fikir babalığı yapmıştır.

Said, daha sonra *Oryantalizm* adlı eserini yazarken, Foucault'un temsil ve onun hakikatle olan ilişkisine dair söylemindeki çelişkilerden bahseder ve gerçek temsilin teoride mümkün olduğu ve bunun tersi düşünüldüğünde temsillerin zorunlu olarak yanlış temsiller olduğu fikri arasında sürekli gidip gelir. Bu bağlamda Derrida'dan da etkilenen Said, metin ve dünya arasındaki ilişkiyi anlamlandırmaya çalışır. O'na göre günümüz okurları ve eleştirmenleri, toplumsal düzeni sürdürmeye hizmet eden ve kültürel süreçlerin devamı niteliğinde oluşturulan metinlerle ilişkisini iyi kurmalıdır; çünkü metnin işlevi, devletin otoritesini ve iktidarını haklı göstermesini sağlayan parçaların birbiriyle bağlantılı olarak bir bütün oluşturmasıdır. Said, *Kültür ve Emperyalizm* adlı kitabında temel sorunsal olarak, emperyal savaşların ve sömürgeci yerleşimlerin baskıcı kurumlarının, insanlık dışı davranışlarda kendilerini haklı olarak görmesinin, gerek ırkçı nefreti gerekse ekonomik ve davranışsal yönlendirmeyi tetiklediğini dile getirmiştir. Said aynı zamanda metin üzerinde araştırmalar yapan iki Fransız düşünür Derrida ve Foucault arasındaki farklılığın çok dramatik olduğunun altını çizmiştir.

Foucault'nun yaklaşımını Derrida'nınkinden belirgin bir biçimde farklı kılan özellik, Foucault'nun, "metnin kurumlarla, makamlarla, aktörlerle, sınıflarla, akademilerle, şirketlerle, gruplarla, derneklerle, ideolojik olarak tanımlanmış taraflarla ve mesleklerle arasındaki bağlantıları üstlenme girişimidir. Başka bir deyişle, söylemsel olanla/söylemsel olmayan iktidar/bilgi ağlarını ya da farklı bir şekilde ortaya konulursa metinle/metin dışını birleştiren bağlantıları açığa kavuşturarak Foucault, metnin sadece semantik değil aynı zamanda maddi gerçekliğini; yani metni ortaya çıkaran ve yayan maddi koşulları dikkate alır. Bu nedenle Said için "Foucault'un yaptığı en önemli düşünsel katkı, toplum ve tarihteki egemen denetleme istemini ve onun kendini sistematik olarak hakikat, disiplin, akılcılık, faydacı değer ve bilgi diliyle nasıl ambalajlayıp sakladığının yolunu bulduğunu anlamamızı sağlamak" olduğu açıktır (Racevskis, 2005, s.183).

Said için iktidar elde edilebilir bir durumdur ve her zaman bu ilişkilerin sömürülme, istismar edilme ya da kullanılma amacı vardır. Foucault'un görüşü ise iktidarı kişiselleştirmeden daha çok, onun işlevselliği ve anonim oluşu üzerinedir. Said bu noktada Foucault'nun söylemini anlayamadığını ve O'nun neden iktidarın kullanım biçimleri konusundan ziyade, iktidarın nasıl ve neden elde edildiği ve sürdürüldüğü ile ilgilendiği konusunda eleştirir. Foucault için, iktidar kimsenin kontrol edemediği, daha çok öznel bir durumdur. Kazanılan ya da kaybedilen öznel, bir aidiyetindir. Disiplinci yaklaşımıyla dikkat çeken Foucault, suskunluk metaforunu kullanarak iktidarın mekanizmalarına karşı direnişin gerçekte mümkün olmayacağını söyler. Nitekim hapishanevi toplum, bilgi ve iktidar arasındaki gücün, kitleleri manipüle edecek bir yapıya sahip olduğunu iddia etmektedir.

> *Eskiden beri beni yiyip bitiren bir sorunun varlığını akıl hastanesinde fark ettiğimi söyleyecektim. İktidar sorunu. Bu sorun bilginin işlev görebilmesinin ya da hakikatin, gerçeğin, şeylerin nesnelliğinin belli bir iktidar oyununa, belli bir tahakküm biçimine, belli bir tebaalaşma biçimine girmeksizin bilinebilmesinin mümkün olmadığıdır (akt: Racevskis, 2005, s.192).*

Foucault'nun burada iktidarın bir diğer özelliğinden bahsettiğini görmekteyiz. O da iktidarın gizlenme eğiliminde oluşudur. İktidarın görünen yüzü aldatıcı olan kısmıdır; çünkü resmi politik temsillerin altında yatan stratejik oyunlar vardır. Bunlar 19. yüzyıldan beri Batı'nın politik stratejileri olarak belirmiştir. Foucault, bu yüzden hiç bir zaman toplumu ya da dünyayı değiştirecek politik stratejiler üzerinde tasarımlar yapmamıştır. Nitekim bu tasarımların oluşturacağı etkileri gerçekte bilmek mümkün değildir. Bu nedenle entellektüelin amacı, başkalarına ne yapacağını söylemek yerine, onları eyleme geçirecek bilgiyi sunmaktır. Said'in bu konuda Foucault'nun söylemine karşı çıkmasının nedeni, Foucault'nun Fransızlığının araştırmasının etnik sınırına karşı onu körleştirdiğini savunmasıdır. Ona göre Foucault, kendi evrensel çıkarımları dışındaki çelişkilere kayıtsız kalmıştır. Said, tarihin Fransız ve Alman düşünürlerinin arasında yaşanmış gibi aktarılmasından; yani Avrupa-merkezci olan yaklaşımdan rahatsızlığını da dile getirmiş, bu yüzden Foucault'un kolonyal dinamiğini anlamasının mümkün olmadığını iddia etmiştir.

3.3. Batı Perspektifini Anlamak

Arap görme biçiminin Batı'ya Rönesans döneminde gelmesi ve bilimden sanata kadar olan film söylemsellik eylemlerinde Ortaçağ Avrupa'sına ayna tutması, günümüz Batı perspektifini kültürel boyutta açıklamak için üzerinde durulması gereken bir konudur. Araştırmanın kuramsal olarak diğer oryantalist çalışmalardan ayrılmasına neden teşkil eden perspektif meselesi, Batı kültürü ile sınırlı olan araştırmalara farklı bir bakış açısı sunmasıdır. Perspektif sanatı, Batı kültürünün resimdeki en parlak fikri olarak kabul edilse de, aslında Arap kökenli görme ışınları ve ışığın geometrisi teorisine dayanmaktadır. Bu görme biçiminin Batı'da resim sanatına hayat vermesi gibi teknik bir konudan yola çıkarak, Batı'ya uzanan perspektifin kültürel olarak nasıl farklılaştığı, bu araştırmadaki temel sorunsallardan biri olacaktır. Arap görme biçiminin özünde, resimin salt zihinde bulunduğu yargısı vardır ve bu resim fiziksel resimler ile somutlaştırılmaz. Perspektif, aslında bir kültür tekniğidir ve Arap görme biçimi Batı'da tamamen farklı bir algılayış ile biçimlenmiştir.

Buradaki ana konu genellikle, Batı kültüründen bakılan Doğu ve Doğu kültüründen bakılan Batı bakış açısını tersine çevirerek ayrı ayrı bakmak değil, yanyana bakmaktır. Bu sayede araştırmanın başından itibaren anlatılan Batı'nın diğer kültürlere bakışını belirleyen Avrupa-merkezcilik fikri, daha net bir şekilde anlatılmaya çalışılacaktır. Etkileyen-etkilenen karşıtlığı üzerinde durulduğunda, tersten bakmak eylemini bu noktada devreye sokmak gerektiği ortaya çıkmaktadır; çünkü koloniyal bakış açısından sıyrılarak hangi tarafın 'etkiye' daha açık olduğunun bulunması araştırma için son derece önem arz etmektedir.

Genellikle Avrupa kültürü, Müslüman kültürünü çeviriler üzerinden tanımlarken, İbn'ül Heysem gibi optiği antik çağ ile tanıştıran dehaları da bu çeviriler üzerinden tanımladığından, onları basite indirgeme hatasına düşmüştür. Batı, merkezde kendini konumlandırırken, 'ötekiyi' başka coğrafyalarda inşa ederek farklı kategorilerde tanımlamıştır. Ancak buradaki sorunlu bakış, kendisini tanımlama yetkisine layık görme, merkeze alma sorunudur. Bundan dolayı kendine göre tanımladığı Doğu, aslında başkaları tarafından tanımlanmaya ihtiyaç duymaz; çünkü her kültür kendi merkezindedir ve kendini ifade etme yeteneğine sahiptir. Kendi bilgisi ve diğer

kültürlerin bilgisi arasındaki iletişim, o kültürün kimliğine işaret eder. Claude Levy Strauss, “uygarlık birbirinden çok farklı kültürlerin yan yana var olmasıdır; onu ayakta tutan da bu yan yana var olmasıdır” der.

Görsel kültürü, resim olarak ölçütleyen Batı, aynı döneme tekabül eden ve resimi bir görme biçimi olarak görmeyen farklı kültürleri geri kalmışlıkla aşağılarken, aslında her kültürün görme biçimi ölçütünün farklılık gösterebileceğini göz ardı etmektedir. Samuel Huntington’ın medeniyetler çatışması kavramına şiddetle karşı çıkan Ilija Trajanow ve Ranjit Hoskote, *Savaşa Son* adlı çalışmalarında Avrupa’nın etkileyen değil, Arap ve Hindistan kültüründen etkilenen bir tarihi olduğunu iddia ederler.

Simgesel biçim, sadece sanatın bir meselesi değildir. Buradan yola çıkarak herkesin dünyayı kendi gözüyle algılayabilme hakkı olduğu söylenebilir.

3.3.1. Diyalektik Mantık ve Ötekileştirme

Varlığı idea olarak kabul eden Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Aristo’nun diyalektik mantığı üzerine kurduğu tez, anti-tez ve sentez formülü ile varlığın kendisinden çıktığı şeyin evrensel bir gerçek, bir idea olduğunu ve maddesel olmayan bu ideanın bütün varlıkları tek tek ihtiva ettiğini savunmaktadır. Ancak diğer filozofların aksine Hegel, bu evrensel varlığı statik değil, tam tersine değişme ve gelişme halinde olan bir varlık olarak tanımlamaktadır. Doğa ve insanın bu gelişimin sonunda ortaya çıktığını söyleyen Hegel’e göre, evren de bu varlıkların tek tek belirlenmesi ve biçimlendirilmesinden doğmuştur. Bu ilkeye, “idea”, “akıl”, “ruh”, “töz” ya da “tin” diyen Hegel’de, bu mutlak ruh ya da oluş, bir gelişim ve değişim içindedir. Bu gelişim ve değişim de tez-antitez-sentez yoluyla gerçekleşmektedir. Hegel, bu gelişimin bir amaç taşıdığını söylemektedir ve bu amaç da ruhun kendisini gerçekleştirmesini sağlamaktadır. Hegel’e göre gerek doğa gerekse tarih, karşıtların çatışarak bir birleşime ulaşması ile sürekli ilerler. Bu durum zamanla teze dönüşür ve tez antitezini oluşturarak onunla çatışmaya girer. Bu da yeni bir sentezi öngörür ve bu devinim böylece sürüp gider. İdeanın varlıkların içinde kaybolmadığını ve düşünen zihinde yeniden kendisini bulduğunu savunan Hegel, doğadaki varlıklar içerisinde

insanın doğadaki varlıklardan düşünerek yavaş yavaş kendini sıyırdığını söylemektedir (Hegel, 2014, s.22-23).

> *Zıtlar birbirinden doğar ve üstün bir birlik içinde birleşirler. Tez başlangıçtaki bir doğrulamadır, bu doğrulama zorunlu olarak kendi zıddını, kendi reddedeni yani antitezini yaratır bu antitez de senteze ulaşımı sağlar…Sentez ise reddin reddidir, böylece tez ve antitez aşılmış olur. Bu hareket mantıksal çelişkileri aşarak kaldırmakta çözümlemektedir. Bu hareket sadece düşünceyi yönetmez aynı zamanda eşyayı da yönetir (Hegel, 2014, s.22-23).*

Buradan hareketle Batı perspektifini anlamak açısından Hegel'in geliştirdiği formül önem arz etmektedir; çünkü Batı kendini merkeze alıp, antitezini bir karşıtlık üzerinden tanımlayarak onunla çatışmaya girmiş ve bu şekilde kendi tezini doğrulama yoluna gitmiştir. Tarihte bu ötekileştirmeyi Doğu üzerinden yapan Batı, Doğu'ya ait olan coğrafi ve kültürel birçok unsuru çatışma ve çekişme mantığı üzerinden yorumlamış ve sonucunda kendi ilerlemesini bu şekilde sağlamıştır. Mesele aslında bir aidiyet meselesidir ve Batı'nın içinde ya da dışında yaşayan ve kendini Batı'ya ait hisseden herkes, 'ötekilik' kavramının dışında tutulmuştur. Örneğin Batı dünyasının içinde bulunan fakat Batı'yı eleştirenler bir gelişime katkıda bulundukları için asla öteki olarak kabul edilmemişlerdir. Doğu ise Batı için sürekli bir karşıtlık ve savaşılması gereken bir alan olarak algılanmış, kendi antitezini oluşturan Batı bu sayede kendi yaptıklarını meşrulaştırmıştır.

Araştırmanın bu bölümünde öteki kavramı üzerinde durulduğundan, ötekilik sürecini kısaca tekrar gözden geçirmek faydalı olacaktır. Bu bağlamda, Hegel'in mantığından yola çıkarak, bölümün içerisinde de değinildiği gibi öteki, 6. ve 7. yüzyıla kadar gitmekte ve Greklerin bu terimi, kendilerini yabancılardan ayırmak için kullandığı gözlenmektedir. Alt insanlık fikrini geliştirmek için kullanılan barbar terimi, daha sonraki yüzyıllarda Hristiyan olmayanlar ve yeni dünyanın keşfi ile vahşi yaşam koşullarında yaşayanlar için kullanılmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde Amerika ve Avrupa için öteki, cahil, geleneksel ve kendilerinden daha az akıllı gördükleri üçüncü dünya ülkeleri olmuştur. Günümüzde ise Batı idealini tehdit eden öteki, Müslümanlar ve göçmenler için kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.3.2. Freudyen Bakış ve Ötekileştirme

Çalışmalarında iki ayrı dönemden bahsedebileceğimiz S. Freud, yaptığı önceki araştırmalarına dayanarak ruhi sistemin topografisini çıkarmıştır ve buna göre,

> *zorlama iteleme ve bastırma eyleminin öncesi ve sonrası olarak ikiye bölündüğünde, karşımıza Ben ve Id/O'nun çok net resimleri çıkmaktadır. Freud'a göre Ben, "ruhi alanda gerçek dışı dünyayı" temsil etmektedir ve şuur-öncesi sisteme aittir. Buna göre Ben, gerçeklik ilkesi gereğince tesir etmekte ve tahlili mantıki düşünen öznenin temsilcisi olarak tali sürece denk düşmektedir. Öte yandan O/Şey/Id ise, kendisinde gerçekliğe, düzene ve zamana hiç saygısı olmayan insiyaki, anarşist bir halkın bulunduğu şuur-dışı sistemin temsilcisidir (Şentürk, 2011, s.85).*

Şuur-dışının temsilcisi olan O, bu bağlamda bakıldığında, figüratif olarak hareket edip birlik olarak hareket etmemektedir. 1932-1933 yıllarında yaptığı çalışmalar sonucunda, ruhi topografide farklı yaklaşımlar olduğunu gören Freud, başta bahsedilen kavramlara bir kavram daha ekleyip *Şuur-öncesi, Ben* ve *O/Id* kavramlarını ortaya koymuştur. Ben'in Şuur-dışı ile olan çatışmasına odaklanan Freud, daha sonrasında Ben ve Üst-Ben'in aslında aktif bir şekilde Şuur-dışı'na ait olduğunu iddia etmiştir. Üst-Ben, Ben ve O/Id kavramlarının ruhi sistemi oluşturan üç ayrı bölge olduğunu söyleyen Freud, O'nun dış dünya ile sadece Ben aracılığı ile ilişkiye girdiğini belirtmiştir. Ben kavramını müphem bir konuma yerleştiren Freud'a göre, Ben güçlendirilmesi gereken bir şeydir. Psikanalitik bir kür yöntemi ile Ben'in hükümranlığını eline alması gerektiğini savunan Freud:

> *... Tam da Ruhi (Psişik) Kişiliğin Parçalanması adlı makalesinin sonunda şu çağrıyı yapmakta ve modern olarak kalmaktadır. Freud: "Nerede O/Id varsa, Ben olması!. Freud, O/Id'in ilkel ve akıl dışı karakterine sahip olmamak şartıyla, Ben ve Üst-Ben'in kısmi olarak şuur dışına ait olabileceği ihtimalini itiraf etmektedir. Ben, dış dünyanın ve gerçeklik ilkesinin vekili olarak misyonerlik vazifesini üstlenmekte, ve dış dünyayı O/Id'de temsil etmektedir. Gerçekliği sınayan eylemleri sayesinde Ben'in, dış dünyanın düzgün suretlerini, algılarından oluşan hatıralarının izlerine yerleştirmesi ve onları O/Id'in azgın arzularından koruması gerekmektedir (Şentürk, 2011, s.89).*

Ben'in amacı, dış dünya ile bağlantı kurarak Şuur-dışına müdahale etmek ve onu ehlileştirmektir bir bakıma. Buradan hareketle, Freud'un psikanaliz yönteminin bizlere, birçok çalışma alanında ilham kaynağı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tıpkı Ben'in kaotik ve çelişkili, akıl karşıtı bir yapısı olan O/Id'i mantığın kuralları çerçevesinde düzeltmesi gerekliliği gibi, Batı perspektifi de kendini Ben, kendi dışında kalanları O/Id ile temsil etme yoluna gitmiştir. Bu şekilde, Freud'un meşhur 'nerede O/Id varsa Ben olmalı" sloganı, Ben'in güçlendirilmesi ve O/Id'in tedavi sürecine karşılık gelmiştir; yani etkin olanın tali olan tarafından ehlileştirilmesi ilkesine dayalı bu görüş, iki zıt sistemin Ben lehine çevrilmesiyle hiyerarşiye isyan eden, baskı ve baskıcıya karşı ayaklanan O'nun, kontrol altına alınmasıyla mümkün görünmektedir.

4. HOLLYWOOD SİNEMASI VE ÖTEKİ TARİHİ

4.1. Sinemada Temsil

Günlük hayatımızı şekillendiren söylemler, toplumsal düzeni de oluşturmaktadır. Toplumsal yaşamı bir biçime sokan temsiller ise bazı söylemlerin göstergeleridir. Hollywood Sineması da bu temsil öğelerini çok iyi değerlendirerek ve toplumsal yaşama ait söylemleri biçim, figüre ya da temsiller yoluyla şifreleyerek sinemasal anlatılar oluşturmuştur. Bu sayede sinema, toplumsal gerçekliğin inşa edilmesinde önemli bir rol üstlenmiştir ve sunduğu temsiller toplumun fertleri tarafından içselleştirilmiştir. Diğer yandan bir kültür içinde yer alan temsil öğesi, aslında çok önemli bir politik değer taşımaktadır. Bu öğe, toplumsal yaşamın inşa edilmesiyle kalmayıp, kurum ve gerçekliğin şekillendirilmesinde hangi figürlerin ve sınırların kullanılması gerektiğini söyleyen önemli bir faktördür. Bu nedenle kültürün şekillenmesine bu denli katkı sağlayan bu tarz bir iktidarın elde bulundurulması önem arz etmektedir (Kellner ve Ryan, 1997, s.35-39).

Filmler genellikle ortaya çıktıkları dönemin özelliklerini yansıtarak farklı dinamikleri de içinde barındırmaktadır. Toplumsal temsiller ile çok ilintili olan sinemasal temsiller, birbirleri ile doğrudan iletişim halindedir. Toplumsal gerçeklerin şifrelenerek sinema diline aktarılması felaket filmlerinde de kendini göstermiştir., Kendini tehdit altında hisseden; yani mevcut sistemin dışında gelişen olaylara ideolojik bir yaklaşım sergileyen sinema sektörü, elindeki gücü ekrana taşımıştır. Filmlerdeki temsiller korku ve endişeler ile insanı karşılaştıran ve bunlara muhafazakâr çözümler bulan yaklaşımları ile dikkat çekmektedir; çünkü bu tarz filmler aile, din ve ataerkil otoriteyi ön plana çıkarıp meşrulaştırırken, çağdaş sorunları basite indirgemektedir. İstikrarın kaybolduğu ve kargaşanın ön plana çıktığı bu filmlerde mücadele, beyaz erkek lider üzerinden yürütülerek bir düzen sağlanır ve felaketin üstesinden gelinir.

4.2. Hollywood Tarihine Bakış

Resimler bugün hala hayatımızdadır. Bakışın iknası (Persistance of vision) mantığına dayalı film yapımı, tarih sürecinde belirli evrelerden geçmiş, Amerikan Sineması bugünkü yoğunlaştırılmış haline; yani Hollywood haline, uzun yıllar sonucu

gelmiştir. İnsan gözü saniyede 24 kare resmi görebilir teorisinin pratiğe geçiş evresi oldukça uzun merhaleler katetmiş, Amerikan Sineması ise bu durumun dominant taşıyıcısı rolünü üstlenmiştir. Bugün bakışın iknası ilkesine dayanan sinema, beynin birçok enformasyona maruz kalmasını müteakip bunlardan seçici davranarak bir illüzyon oluşturulmasına yardımcı olmaktadır.

100 yılı aşkın bir süredir sinemanın, medyanın en etkin organlarından birisi olduğu gerçeği hiç kimse tarafından yadsınamaz. İnsanoğlunun hayatındaki birçok rutin, filmlerde formüle edilip şekillendirilmektedir. Farklı kültürleri tanıma noktasında çeşitli bakış açıları oluşturan filmler, bireye birçok farklı düşünme yolları inşa etmiştir. Bu düşünme yolları içinde sinema, kimi zaman insan hayatının farklı zaman ve mekânlarını ele alarak, kimi zaman tarihi boyuta değinerek düşünce yapısındaki alışılagelmiş alışkanlıklara farklılık getirmiş ve bakış açısını istediği şekilde yönlendirebilmiştir. Filmlerin sosyal ve kültürel etkilerini çalışmak ile, onların toplum hayatını nasıl ele aldığı ve etkilediği anlaşılmaya çalışılmaktadır. Sinema aynı zamanda politik, kültürel ve sanatsal konularla ilgili de bir kapı aralamaktadır.

Hollywood Sineması'na küresel boyutta bakıldığında, popüler kültürü etkileyen bir yapısı olduğu açıkça ortadadır. Ayrıca diğer ülke sinemalarını etkileyen bir üretim biçimi olduğu dünya çapında bilinmektedir. Bu doğrultudan bakıldığında Hollywood filmlerinin basit filmler olduğunu söylemek pek mümkün değildir. Basit bir seyirlik eğlence durumundan çok uzak olan Hollywood filmleri, biçimsel anlamda farklı olduğu kadar içerik olarak da küreselleşmiş ve birçok ülke kültürünü etkisi altına almıştır. Verdiği açık ya da örtük mesajlar yolu ile bir anlatı biçimi oluşturan bu filmler, dünya seyircisi tarafından gönüllü olarak izlenilmektedir. Amerika, yıllardır yaşam biçimlerini de formüle ederek Hollywood filmlerini ihraç etmiştir. Küresel seyirci hedefinden sapmayan Hollywood, formüle ettiği yaşam biçimlerini resimleştirmiş, görselde tezahür eden bu biçimleri popüler kültür öğeleri haline getirmiştir.

Amerikan film tarihine baktığımızda dört büyük dönemden bahsetmek mümkündür. *Erken Dönem* 1919 yılına kadar olan dönemdir. *Son Sessiz Sinema Dönemi* 1919-1929 tarihleri arasıdır. *İkinci Dünya Savaşı Sonrası Dönem*, 1946-1960 tarihlerini kapsamaktadır. 1960'dan günümüze kadar olan dönem ise *Modern Sinema*

olarak adlandırılmaktadır. Sinemadaki bu dönemlerin ayrıştırılması, film formları ve stili, film üretimi, dağıtımı ve sergilenmesi, önemli uluslararası akımlar üzerinde gelişmelere neden olmuştur (Thompson ve Bordwell, 2002, s. 9).

Filmler, yıllarca geçici ticari kaygıların bir üretimi olarak görüldüler ve firmalar kendilerini garanti altına almak için bu medya aracını kullandılar. 1890'ların ortalarında ortaya çıkan sinema, Amerika'nın dünya güçlerinden biri olmaya devam ettiği ve İspanya ile olan savaşını kazandığı süreçle birlikte hızla yayılmaya başlamıştır. Güney ve Doğu Avrupa'dan, yaşanan zor zamanların ardından, Amerika çokça göç alınca, birbirini anlamayan birçok topluluk oluşmuştur. Erken dönem sinema, birbirini anlamayan bu topluluklar için bir çıkış yolu olurken, sessiz sinema kendini ifade etmenin başka bir formu haline gelmiştir (Thompson ve Bordwell, 2002, s.11).

Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda dünyadaki global güç dengesi yer değiştirince Almanya, savaşı kaybeden taraf olarak birçok kolonisini dünyanın yeni gücü Amerika'ya bırakmak zorunda kalmıştır. Savaştan sonra birçok ülkedeki film yapımları fazlasıyla etkilenmiş, film editasyonu hızla gelişmiş ve daha karmaşık bir yapı haline gelmiştir. Bunun sonucunda yönetmenler gerçekçi dekorlar kurup uzun metrajlı filmler çekmeye başlamış, kamera hareketleri ve bugünkü birçok film geleneğinin temelleri o dönemde atılmıştır.

1920'lerde Hollywood endüstrisi şekillenmeye başlamıştır. Savaş, İtalya ve Fransa gibi film üretici ülkeleri sekteye ugratmış, film üretim yoğunluğu büyük ölçüde azalmıştır. Bu süreçte, dünya çapındaki film yapımcıları film stilinde etkileyici alternatif arayışlarına girmişlerdir. Sinemanın ilk döneminde filmin hikâye değerinin ön plana çıkması revaçtayken, nickelodeon (ilk sinema salonları) döneminde film yapımcıları hikâyeleri daha açıkça ifade etmeye çalışmışlardır. 1912 ve devamı yıllarda yönetmenler, kendilerine özgü tüm teknikleri geliştirmeye başlamışlardır. Yapılan tüm metinsel filmler, anlaşılacağı üzere tarih ile etkileşim halinde üretilmiştir. Conrad gibi bazı yazarlar, olayların sunumu üzerine kurulan tarihin, formal hesaplamalar ile kurgulanan tarihten daha fazla ilişkili olduğunu vurgulamaktadır (Said, 2010, s.49):

> *Kurgu tarihten başka bir şey değildir. Ama bundan daha fazla olan; onun gerçeklik ve sosyal olayların izlenmesine dayalı sıkı bir zeminde durduğudur. Fakat tarih belgelere, basılı ve el yazması okumalara dayanmaktadır. Bu nedenden dolayı kurgu yakın gerçektir*

1930'lu yıllarda, film endüstrisi resimlerin konuşturulması aşamasına geçmiş; fakat ekonomik problemleri tamamen çözümleyememiştir. Hollywood bu dönem, eleştirmenlerin can damarı olan ve henüz büyük şehirlerde satılan filmlerin üretimini sağlayacak içerik standartlarını tartışmaya başlamıştır. 1930'lar sesli sinemanın büyük hamle yaptığı bir süreçtir ve Hollywood da dünya sinemasının başkenti haline gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan daha da güçlenerek çıkan ABD, dünya liderliği konumunu sürdürmek açısından Hollywood'a önemli görevler yüklemiş, böylelikle Amerikan tarzı yaşamın benimsetilmesinde Hollywood Sineması güçlü bir ideolojik taşıyıcı vazifesi üstlenmiştir (Hank, 2007, s.7).

Kırel bunu şu sözlerle ifade etmektedir (2006, s.58):

> *Dünya seyircisine seslenen dev bir film endüstrisi olması açısından Hollywood ürünü filmlerin çok önemsenmesi gereken bir diğer özelliği de küresel düzeyde bir film izleme kültürü yaratma konusundaki etkisi ve gücüdür. Bugüne kadar Hollywood'un kültürel etkileri üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Bunlar arasından Andrew Higson'un Hollywood filmlerinin "Amerikanlaştırıcı" etkisine dikkat çekmesini önemsememiz boşuna değildir. Ayrıca bir ideoloji yayma aracı olması açısından ve dünya üzerinde kabul edilebilir egemen öykü anlatma tarzlarından birini oluşturması açısından Hollywood filmlerinin dikkatle "izlenmesi" gerektiği her zaman savunulabilir. Her koşulda popüler eğlencelikler gibi görünen Hollywood filmlerinin en önemli işlevlerinden biri, filmlerin bünyelerinde taşıdıkları ve seyircilerine ilettikleri öykülerin özellikleri; yani, ideolojik işlevleri oluşturmaktadır. Küresel anlamda düşünüldüğünde Amerika'yı Amerika yapan temsilleri ve imgeleri yaratan, yaygınlaştıran ve benimseten en önemli araç Hollywood filmleridir. Amerika'nın kendi içinde "bir arada" durmasına yarayan imajları üreten de, küresel imgelemde Amerika imgesinin her zaman korunmasına yarayan da Hollywood'dur.*

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki Hollywood Sineması'na baktığımızda, bu dönemin gerçekten Amerikan kültürü ve tarihindeki ideolojik ve toplumsal dönüşümüne tanıklık etmekteyiz. Amerikan filmlerinin yeni estetik anlayışı ve dağıtım endüstrisi gibi

geniş temalar, sinemanın bu döneminin karakterini oluşturmaktadır. 1960'lar ve 1970'ler her ne kadar eğlence odaklı film üretiminin yaygın olduğu yıllar olsa da, yukarıda belirtildiği gibi ideolojik bir yapılanmanın da bu dönem tezahür ettiği söylenilebilir. Bu dönemin kendine ait farklı özelliklerinin de bulunduğunu söylemek mümkündür. İlk soğuk savaş döneminde, 1940'lı yılların sonlarından 1960'lı yıllara kadar Hollywood Sineması'nda sinemaskop seyirlikler, romantik müzikaller, aile melodramları, komünizm karşıtı filmler, ajanlık serüvenleri, romantik komediler, canavar filmleri, muhafazakâr ya da liberal çoğulcu türde western filmleri, kadın cezalandırıcı korku hikâyeleri, toplumsal sorun filmleri gibi değişik türde yapımlar kendini göstermiştir. Toplumsal sorunların dile getirilmeye başlanıldığı bu dönemde geleneksel, soyutlamacı temsil öğeleri, gelenekleri eleştiri amaçlı kullanılmıştır. Tek bir ideolojisi olmayan Hollywood Sineması'nın, farklı amaçlara hizmet etmiş olabileceği düşünülmektedir (Kellner ve Ryan, 1997, s.19).

4.3. Hollywood ve Ötekileştirme

4.3.1. Irk ve Etnisite Bağlamında Ötekileştirme

4.3.1.1. Afro-Amerikalılar

Hollywood tarihinde Afro-Amerikalıların ötekileştirilmesine bakıldığında, karşımıza diğer ırkçı ayrıştırmalardan çok da farklı bir şey çıkmamaktadır. Kendi kıtalarından Yeni Dünya'ya getirilmeleriyle başlayan kara tarihleri, güneyde pamuk tarlalarında köleleştirilmeleri ile devam eden siyahîler, kendi vatanlarına karşı olan aidiyetlerini kaybetmişler, böylelikle kültür ve tarihlerini de beraberlerinde getirememişlerdir. Geldikleri topraklardan sadece tenlerindeki rengi getirebilen bu köleleştirilmiş halk, yıllarca bu hayatı yaşarken kuzeyin sanayi kapitalizmi ile birlikte özgürleşmişlerdir (!). Bu da, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Kuzey'deki sanayi patlamasıyla ortaya çıkan iş gücü açığının, güneyden gelen siyahîlerle karşılanması dolayısıyla olmuştur. Her dönem kendi kölelerini yaratırken, kölelerin rengi ve ırkı hiç değişmemiştir. Tıpkı bunun gibi Hollywood'ta da bu kara talih değişmemiş, uzun yıllar süren 'siyahî köle' imgesi, çekilen sinema filmlerinde karşılık bularak bu ırkı aşağılamaya devam etmiştir.

1950'lerde efsanevi basketbol oyuncusu olan Jackie Robinson, kendi hayatını konu alan bir filmde başrol oynamak için yapımcılar tarafından Hollywood'a davet edilir. Hollywood'un Afro-Amerikalıları tasvirinde *The Jackie Robinson Story (1950)* filmi kayda değer bir öneme sahiptir. Ancak değişimin pozitif yönde olması uzun yıllar alacaktır. Bunun farkına Robinson da, Hollywood'u ziyareti sırasında bir gazetede magazin yazarı olarak çalışan Helda Hopper ile röportaj için randevulaştıktan sonra varır. Hopper'ın evine giden Robinson yaşadığı olayla, teni siyah olan insanlara karşı olan önyargının bir filmle değişmeyeceğini ve uzun yıllar süreceğini müşahede edebilmiştir. Nitekim Robinson eve vardığında, Hopper'ın Afro-Amerikalılara karşı oldukça olumsuz bir bakış açısına sahip olduğunu, Robinson'un eve geldiğinden haberi olmayan Hopper'in, yukarı kattan hizmetlisine şu şekilde bağırmasından anlamıştır: "Maude! Şayet evin içinde dolaşan bir zenci görürsen sakın bağırma. O sadece Jackie Robinson".

Hopper'ın bu ırkçı ve aşağılayıcı söylemine o yıllarda, Amerika'da ve Hollywood'un beyaz adam söylemlerinde, sıkça rastlanılabilmektedir. Hopper, kariyerinin ilerleyen yıllarında Afro-Amerikalı aktör ve aktrisler ile ilgili birçok yazı kaleme almıştır. Hopper'ın Hollywood filmlerindeki ırkçı söylemleri köşesine taşıması ile birlikte, hem beyaz hem de Afro-Amerikan okuyucular arasında gerginlikler tırmanmış, birçok Afro-Amerikalıdan gelen mektupta, Hollywood Sineması'ndaki stereotipleştirilmiş, aşağılayıcı pozisyonlarda sunulan siyahîlerin artık bu şekilde temsil edilmemesi gerektiği noktasında uyarılar yapılmıştır. Hopper ve okuyucularının başlattığı bu politik söylem, Hollywood film yapımcılarının da dikkatini çekerken, kısa sürede siyahî insan hakları Amerika'da büyümeye başlamıştır (Frost, 2008, s.38-39).

Irk ilişkilerinin ve ırkçı temsillerin kesinlik kazandığı yıl olan 1946, İkinci Dünya Savaşı'nın sonu ve Amerikan ırkçı söylemlerinin tekrardan düzenlendiği bir yıl olmuştur. Bu değişikliklerin yanı sıra, *NAACP Güneyin Şarkısı (1946) (Song of the South)* filminde gelenekselleşmiş ırkçı sunumların tekrardan inşa edilmesi, *Bir Ulusun Doğuşu (1915) (The Birth of a Nation)* filmindeki Afro-Amerikan karakterin sunumuna bir tepki ve protesto olarak ön plana çıkmıştır. *Bir Ulusun Doğuşu* filmi dönemi açısından ele alındığında, zamanı için büyük bir sinemasal gelişme olarak gösterilebilir.

Film, Amerikan kültüründe bir ikon olarak yerini alsa da, aynı zamanda Amerika'nın ırkçı politikacılarının da en önemli temsili unsurlarından biri olmuştur. Filmde beyazlar, filmin kahramanları olarak karakterize edilirken, Güneyli ve siyah olanlar köle olarak ötekileştirilmişlerdir. Bu ötekileştirme olumsuz bir stereotipi meşrulaştırmıştır. Yönetmenliğini Griffth'in yaptığı 1915 yapımı film, Amerikan İç Savaşı ve Amerika Birleşik Devletleri'nin yeniden yapılanma dönemi sırasındaki olayları ve iki aileyi konu olarak işlemektedir. Dönemi açısından büyük bir başarı olarak görülen film, ırkçılık üzerine yaptığı gösterimlerle de büyük beğeni toplamıştır. Beyaz oyuncuların zenci maskeleri takarak sergiledikleri Afro-Amerikan erkekler, 'aptal' ve 'beyaz kadınlara karşı saldırgan' olarak gösterilmiştir. 190 dakika süren sessiz film, dönemin ırkçılık tartışmalarına da ön ayak olmuştur. Filmde üç ana nokta dikkat çekmektedir: Birincisi; 'beyaz kadın' 'mağdur' olarak temsil edilmektedir. İkinci olarak, 'beyaz erkek' cesur ve kahramandır. Son olarak, 'siyah erkek' aptallık ve korkunun temsilidir (Regester, 2006, s.164).

Regester filmin analizini yaparken, Amerikan filmlerinin birçoğunda olduğu gibi beyazların, cesur ve kahraman, siyahların alçak ve korkunç olarak portre edildiklerini söylemektedir. Afro-Amerikalılar üzerine inşa edilmiş bu negatif algı oluşturma hareketi, *Bir Ulusun Doğuşu* filminde de kendini göstermektedir. Griffith, filmin tekniğini kurgularken siyahlığı dehşetin, beyazlığı ise güvenliğin sembolü olarak sunmaktadır. Savaş sonrası Hollywood'taki bu gelişmeler, Hopper gibi aktivistler tarafından desteklenirken, Disney gibi ırkçı söylemlerin hâkim olduğu film şirketleri ise büyük ekranda bu tarz söylemlerden vazgeçmeye başlamışlardır.

Ekran önünde görünen en belirgin Afro-Amerikan imajlarından biri de, *The Uncle Remus'*du (Remus Amca). Remus Amca'ya gelene kadar genellikle Amerikalıların bu ırk için stereotipik olarak sunumları ise şu şekilde olmuştur: Birinci olarak, en baskın Afro-Amerikan karakterinin adı genellikle Tom olan bir köledir. Efendisine hizmet eden, itaatkâr, iyi kalpli, tahammüllü, cömert ve çok kibar olan bu köle, olumlu karakter örnekleri sergilemektedir. İkincisi, bunun tam zıttı bir karakter örneği içermekte olup Afro-Amerikalılar kurnaz, eğlencelik zenci ya da palyaço olarak resmedilmişlerdir. Siyahî maskeler takarak ya da makyaj ile beyaz tenini siyaha

boyayarak aktörler ya da aktrisler 'siyah adamı' temsil etmişlerdir. Bu oyuncular parçalı ve ezik ingilizce ile konuşup, şarkı söyleyerek Afro-Amerikalıların konuşmalarını sunmuşlardır. Ayrıca, anlamsız, küçük düşürücü ve hayvani siyah maskeleri giyinerek Afro-Amerikalılar ile ilgili ırkçı komediler ve şakalar da yapmışlardır. Walt Disney ve film yapımcıları her ne kadar Güney'in Şarkısı filminde başrol bir rolde Afro-Amerikalı birini oynatsa da, ırkçı söylem ve hainliklerine devam etmişlerdir (Frost, 2008, s.41).

Hollywood'un Afro-Amerikalılar hakkında hikâye anlatış biçimi, diğer endüstrilerdeki hikâye anlatım eğilimlerinden farksız olarak önceki kuşaklardan devralınmış bir miras gibi türevli olarak süregelmiştir. 19. yüzyılda, sivil savaştan önce ozan geleneğinden gelen ve beyaz Amerikalılardan oluşan oyuncular, yüzlerini siyaha boyayarak Afro-Amerikalıları karikatürize ederken, konuşmalarında, şarkılarında ya da danslarında Afro-Amerikalılar gibi davranarak onları aşağılamışlardır. Bu durum ayrıca Amerikan kitle kültürünün bir eğlence formu haline gelmiştir. Örneğin Disney'in yapımcılığını üstlendiği Güney'in Şarkısı filmi, Afro-Amerikalıların film endüstrisi içindeki ve dışındaki durumları için güçlü, kritik bir unsur olmuştur. Filmde, Remus Amca karakterinin canlandırıldığı rolde, Afro-Amerikalı imajına yeni bir bakış açısı getirilmiştir. Ancak bu durum Afro-Amerikan filmleri üreten Hollywood yapımcılarını ve aktivistleri tedirgin etmiştir; çünkü kendi oluşturdukları imajı altüst eden bu yeni karakter, mevcut algıyı ya da durumu değiştireceği ve zayıflatacağı endişesini beraberinde getirmiştir. Hâlbuki bu tedirginliği gerektirecek bir durumdan bahsetmek mümkün bile değildir; çünkü Remus Amca karakteri yine köle zihniyetini besleyen, Afro-Amerikalıları ikincil sınıfta yorumlamaktan vazgeçmeyen ve onları küçük düşüren bir filmin ötesine geçememiştir. Ancak Remus Amca karakterinin sadece iyi bir köle oluşu bile, film yapımcılarını tedirgin etmeye yetmiştir. Ekranda bu tarz imajlara tahammülü olmayan 'beyaz adam,' filmi karşı taraf olarak izleyip eleştiren siyahîlere karşı da savaş açmıştır. Filmin yapımcısı Walt Disney, filmi eleştiren siyahî insan hakları savunucularına ve film eleştirmenlerine kulak vermeden filmi çekmiştir ve Remus Amca karakterini eleştirenleri 'Komünist' olmakla suçlamıştır. Remus Amca, Afrikalıların 'yeni dünya' topraklarına getirildikleri tarihten bu yana, beyaz Amerikalıların onları ötekileştirdiği ve bunu yaparken aşağılayıcı stereotipler kullanarak halkta oluşturduğu algının tekrar etmesidir. Komünist bakış açısı ise bu oluşturulan

sözde gerçekliğin karşıtlığı olarak gösterilmiştir. Siyahî insanların haklarını savunanlar ve onların gerçekliğinin farklı olduğunu; ama sihirli ekranda farklı temsil edildiğini savunanlar komünistlerdir. Güneyin Şarkısı ise Hopper ve Disney gibi düşünen Amerikan halkını temsil eden bir filmdir; çünkü yüzyıllardan beri inşa edilen bir ötekinin sağlaması niteliğini taşımaktadır. Beyaz Amerikalılar ırkçı sunumların değişimi endişesine karşı böyle tereddüt içinde olmuştur ve komünist bakış açısı ile şekillendirdikleri algıyı destekleyerek filmi sevenleri 'vatansever', sevmeyenleri 'hain' ilan etmeye kadar olayı götürmüşlerdir. Nitekim Güneyin Şarkısı filminde kendi istedikleri Afro-Amerikan yaşam portresini gören beyaz Amerikalılar, bundan memnuniyet duymuşlardır.

Siyah adamın diğer filmlerdeki Tom ve Coon karakterlerinde olduğu gibi sistemin onaylayıcıları ve durması gereken yeri bilen karakterler olarak sunulması, Hollywood Sineması'nın bir politikası olarak 1970'li yıllara kadar devam etmiştir. Yine Güneyin Şarkısı filmindeki filozof ruhlu ve eğlenceli bir karakter olarak sunulan Remus Amca gibi, *Rüzgâr Gibi Geçti (1939) (Gone with the Wind)* filmindeki Mammy karakteri de, Afro-Amerikalılar ile ilgili daha önce belirtilen stereotipik sunumlardan biri olmuştur. Hopper gibi beyaz Amerikan ırk üstünlüğünü benimseyen ve Afro-Amerikalıları 'kendisine verilen ile yetinmesini bilen' politikası üzerinden değerlendiren birçok Amerikan yapımcı da bu tarz sunumlara destek olmuştur. Mammy ve Uncle Remus gibi karakterler üretilerek, Afro-Amerikalıların alt tabakaya ait oldukları vurgusu sürekli toplumun hafızasına kazınmıştır. Hopper için Uncle Remus ve Mammy, Afro-Amerikalılar için ideal karakterlerdir ve onun perspektifinden bakıldığında sancısız ırk harmonisi, tam da onların sunum şekliyle örtüşmektedir.

1970'lerden sonra Afro-Amerikalıların sunumunda, Amerika'nın içinde bulunduğu dönemin de etkisiyle daha pozitif bir yaklaşımın hasıl olduğu ve ötekileştirmenin şeklinde bir değişikliğe gidildiği söylenilebilir. 1989 yapımı *Glory* ve 1997 yapımı *Amistad* filmleri, Amerika'daki bazı okullarda, Afro-Amerikalıların Amerikan tarihindeki konumları hakkında bilgi edinilmesi ve eğitim maksadıyla kullanılmaktadır. Amerikan tarihindeki siyahîlere iade-i itibar gibi görünen Glory filmi, Amerikan sivil savaşındaki siyahîlerin rolünü anlatırken, Amistad filmi ise bir grup

Afrikalı kölenin yurtlarından Amerika'ya götürüldükleri sırada çıkardıkları isyanı ve gitmeyi reddetmelerini anlatan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu filmler 1900'lerin başından 1970'lere kadar olan süreçte, Afro-Amerikalılar ile ilgili ötekileştirici filmlerin nasıl farklılaşıp değişime uğradığını göstermesi açısından çok önemlidir. Irk, ırkçılık ve özgürlük temalı Amistad filmi, Afro-Amerikalılar hakkında baskın tarihi hikayeleri, daha kompleks ve iki tarafın bakışı üzerine inşa etmiştir (Stoddard ve Marcus, 2006, s.26).

Amerikan halkının bilgi edindiği kaynaklar üzerine çalışmalarda bulunan Stoddard ve Marcus, filmlerin ve televizyonun ana kaynak olarak Amerikan toplum hayatındaki önceliğine vurgu yapmaktadır. Bu noktada Hollywood'un ürettiği ırkçı filmlerin önemine de değinmek gerekmektedir. Sinema tarihinden bu yana Afro-Amerikalılar ile ilgili üretilen filmlerin ne kadarı objektif olarak tanımlanabilmektedir? Hollywood filmlerinin tarih derslerinde eğitime yardımcı kaynak unsuru olduğu düşünüldüğünde, yapılan her filmin içerdiği ideolojik söylem daha da önem arz etmektedir. Tarih sınıfındaki bir öğrencinin Afro-Amerikan tarihi ile ilgili bilgiyi bu filmlerden öğrendiği düşünüldüğünde, gösterilen filmin neyi hedeflediği, nasıl mesaj ve temsiller içerdiği de bir başka sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır.

Glory ve Amistad filmlerine geri döndüğümüzde, hikâye ve karakterlerin inşa edilmesinden, filmin tarihi anlatım dilini de analiz etmek gerekmektedir. *Glory* filmindeki Afro-Amerikalılara bakıldığında karakter kompozisyonlarını üçe ayırmak mümkündür: Birinci karakter kompozisyonunda Afro-Amerikan karakter sinirli, kaçak bir köledir. İkincide daha iyi, insancıl bir karakterdir; 'Amca' görünümlü ve davranışlı bir karakter. Üçüncüsü ise orta sınıf, özgür bir Afrikalıdır. Amistad filmi karakterleri açısından ele alındığında, filmde Afrikalıların gemiden kaçmasına yardımcı olan ana beyaz karakterlerin dışında, köleleri geminin içinde tutmak isteyen diğer beyaz karakterler de vardır. Bunun dışında gemide isyan çıkaran Afrikalılar, özgürlükleri için mücadele veren birer direnişçi olarak temsil edilmektedir.

Filmlerdeki Afro-Amerikan karakterlerin inşa biçimlerine baktıktan sonra, bu durumun bu alanda çalışanlar tarafından nasıl yorumlandığına göz atmak konuyu anlamak açısından oldukça yararlı olacaktır. Kritik ırkçı yaklaşım teorisyenleri, ırkçılık

düşüncesinin Amerikan kurumlarını istila edip, Amerikan sosyal yaşamında oldukça yaygın bir düşünce biçimi olduğunu savunmaktadırlar. Bu, Hollywood film yapımcılarının da bilinçli ya da bilinçaltına yerleşmiş benzer ırkçı değerlere sahip oldukları anlamına gelmektedir. Nitekim bir kurum olarak Hollywood film endüstrisi, bu değerlerle yapılandırılmıştır ve bu da doğal olarak onun ırkçı değerlere sahip olduğunu göstermektedir (Yosso, 2002, s.53). Ancak film endüstrisinin finansman kaynaklarına ve stüdyo mantığına dayanmasından dolayı, popüler filmlerin mali olarak başarılı olması; yani ekonomik talepleri karşılaması gerektiği göz önüne alındığında, Hollywood film endüstrisinin ırkçı tarihi belgelemesi çok da kolay değildir. Ancak *Peter Rollins (1998, s.1), Hollywood filmlerinin, bilinçli bir şekilde, **"toplumsal ya da politik öneme sahip konularda karşı tutumu değiştirmek için farklı zamanlarda farklı filmleri ürettiğini"** vurgulamaktadır.*

Afro-Amerikan temsilleri sadece sinemada değil, Amerikan animasyon kısa filmlerinde de görülmektedir. 20. yüzyılın başlarından itibaren Amerika'da yaygınlaşan çizgi film karakterlerine bakıldığında, ırkçı söylemleri destekleyen birçok çizgi film karakteri görülmektedir. Amerikan animasyonunun doğduğu zamanlar olan 1907 yılından itibaren *Felix the Ca*t ve *Mickey Mouse* gibi çizgi karakterlerin, Afro-Amerikalılar gibi siyah yüzlü olarak sunuldukları görülmektedir. Daha birçok formda görülen Afro-Amerikalılar, "Happy-Go-Lucky-Uncle Tom" gibi insani özellikler taşıyan hayvanlar olarak karakterize edilmişlerdir. Örneğin, Fred "Tex" Avery çizgi karakteri kreasyonunun içine Afro-Amerikalıları aşağılamak için düzenbaz ruhlu, aşağılık karakteri yerleştirilmiştir. Yine ördek Duffy ve tavşan kreasyonları ahmak, korkunç, aşırı cinsel ilgisi olan ya da kirli karakterler olarak sunularak toplumdaki sosyal sözleşmeleri ve normları hasara uğratmıştır (Lehman, 2007, s.199).

4.3.1.2. Hollywood'un Öteki Asyalısı

Rising Sun (1993) filmi, Yellow Peril (Sarı Irk Egemenliği) ve model azınlık stereotipinin Asyalılar ile ilgili temsil öğelerinde nasıl yer aldığı noktasında iyi bir Hollywood film örneği olma özelliği taşımaktadır. Pozitif ve negatif stereotip özelliklerini içinde barındıran filmde Amerikalı Asyalılar, Amerika'da yaşayan azınlıklar içindeki en uyumlu grup olarak görülmektedir; fakat aynı zamanda bu 'çekik

gözlü' grup, Amerika ve beyaz adam egemenliği için bir tehdit unsurudur. İkili anlam karşıtlığının net olarak görüldüğü filmde Amerikalı Asyalılar, Afro-Amerikalılar ve Latinlere göre örnek grup olarak sunulmuştur. Mafya ilişkileri konulu filmde, Asyalı mafya grubu, diğer Afro-Amerikan mafyaya göre daha elit, uyumlu ve örnek teşkil eden bir kötü temsiline sahiptir; yani kötü olarak sunulan mafya anlamı, Asyalılar ile birlikte iyileştirilmektedir. Böylelikle kötünün içinde iyilik emaresi gösteren bir anlam karması oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Amerikalı Asyalıların stereotipleri üzerine bir çalışma yapan Yuko Kawai, onları ilgilendiren ırksal anlamların hem yerli hem de uluslararası bağlamda incelenilmesi gerektiğini savunarak bu bağlam dışındaki deneyimlerin ve tarihlerin küresel incelemesi olmayacağını iddia etmiştir. Irk, sosyal bir yapıdır ve bundan dolayı tarihsel bir yapıdır. Irksal yargılar ise tarihsel araştırmayı gerektirmektedir. Irk anlamları tamamen yerli olamaz; çünkü Batılı kolonizm ve emperyalizmde aynı zamanda 'Batılı Beyaz' kimliklerin meşrulaştırılarak inşa edilmesi söz konusudur (Kawai, 2005, s.111).

Amerikada'daki Asyalılara karşı oluşturulan iki stereotip; sarı ırkın üstünlüğü (Yellow Peril) ve örnek azınlık (Model minority) stereotipidir. Sarı ırk egemenliği stereotipi özünde özellikle Doğu Asya bölgesindeki beyaz olmayan ırkın 'beyaz ırk'a ekonomik, politik ve askeri olarak tehdit unsuru oluşturması ve neticede egemenlik kurması anlamına gelmektedir. Özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda Amerika'ya göç eden birçok Asyalı göçmenden sonra bu korku daha da büyümüştür. Fiziksel olarak farklı yapıya sahip bu ırk (kısa ve zayıf vücut, çekik göz gibi) beyaz Amerikalıları korkutmuş, bu yoğun ve kalabalık nüfusun Batı medeniyetini yıkıp yerine geçeceği endişesi hâkim olmuştur. Sadece Amerikan toplumu için değil, uluslararası bağlamda sarı ırkın egemenliği düşüncesinden herkes ürkmüştür. Japonya'nın son yüzyılda ekonomik olarak dünya güçleri arasında kendisine yer edinmesi bu duyguyu iyice pekiştirmiştir ve sarı ırk Japonlarla daha çok anılmaya başlanmıştır.

Örnek azınlık (model minority) stereotipi konusunu, iki makaleden söz etmeden açıklamak mümkün değildir. 1966 yılında yayınlanan bu iki makaleden ilki *"Başarı Hikâyesi, Japon-Amerikan Stili"* (Petersan, 1966) New York Times dergisinde

yayınlanmıştır. Aynı yılın sonunda *"Amerikada'ki Bir Azınlığın Başarı Hikâyesi"* başlıklı makale U.S News ve World Report'da yayınlanmıştır. Bu iki makalede Japon ve Çinli Amerikalılar örnek azınlık oldukları için takdir ediliyor, bu gruplar güçlü aile bağları oldukları, iyi eğitimli ve kurallara uygun yaşadıkları için örnek azınlık grubu ilan ediliyorlardı.

Bahsi geçen iki stereotipe bakıldığında, ikisi de ırksal anlamda farklı olan bu toplulukların, farklılık oluşturularak normal olanın dışında gösterildiği görülmektedir. Farklılık oluşturmak, anlam oluşturmak için çok önemli bir unsurdur. Stereotip oluşturmak, dünyayı anlamak için birçok farklı mekanizma olduğunu göstermektedir. Kültürün farklı kategorileri (sosyolojik perspektif), dünyada kendi farklılıklarının farkına varıp yeni yollar keşfetme (psikolojik perspektif), fetişizm (psiko-analitik perspektif) ya da dominant ideolojiler (ideolojik perspektif) sunmaktadır. Bu bakış açılarının hepsi stereotiplerin nasıl işlediğini açıklasa da, stereotip bir anlam oluşturma sürecinde birleşmektedirler.

Stereotipler, aynı anda çelişkili mesajlar içerdiğinde kararsızlaşırlar. Bu stereotiplerin çelişkili mesajları bazı araştırmacılar tarafından da işaret edilmektedir. Örneğin, siyah erkeğin stereotip imajı kölelik, kolonizm ve emperyalizm tarihi altında "çocuksu" olarak kurgulanmışsa da bir diğer stereotipi "maço" biçiminde kurgulanmıştır. Hollywood filmleri tarafından cinsel olarak bir tehdit unsuru olan Latin kadınlar, "melez, fahişe" ve "kadın soytarı" kavramları ile kalıplaştırılmışlardır. "***Medya metinleri çok anlamlı değil, fakat değerlidirler"*** diyen Condit'den (1989) farklı olarak, Cloud (1992), ***"medya metinlerindeki ırkçı stereotipler çok değerli değil, fakat kararsızdırlar"*** demektedir. Stereotipler basit bir anlam verme sürecinde daha serttir ve aynı zamanda güç eşitsizliği dâhil kalıplaşmış birçok olası anlamları ile ikili bir anlam sistemi yerine bir anlam sistemine bağlıdır (Cloud, 1992: 314; Condit, 1989:109).

Hollywood'un Asyalı imajını oluştururken başvurduğu en önemli film türü, savaş filmleri olmuştur. Bu tür filmlere bakıldığında Vietnam Savaşı'nı sürekli konu aldığı ve Asyalılar ile ilgili önyargılarını açıkça stereotipik olarak kullandığı görülmektedir. *Go Tell The Spartans (1978), Apocalypse Now (1979)* ve *Hamburger*

Hill (1987) gibi filmler Vietnamlı düşmanı iki şekilde portre etme yoluna başvurmuştur. Bunlardan birincisi, daha önce de belirtildiği gibi 'Sarı Irk Üstünlüğü'dür. Vietnam Savaşı filmlerinde bu yolla, Vietnamlı düşman temsil edilirken düşmanın karakteristik özellikleri de sunulmuştur. İkinci olarak Vietnam Savaşı'ndaki düşmanı ötekileştirmek suretiyle oluşturulmuş bir sunum vardır. Burada "Vietnamlı Düşman" stereotipi daha çok öteki olmakla ilgilidir. Spesifik bir grubun –ki burada Amerikalılar ve Batı olarak adlandırılmıştır- kendini düşman bir grup üzerinden tanımlaması için, karşısındakini ötekileştirmesi mentalitesi üzerine kurulu olan bu sunuş biçimi, normal otoriteye karşı bir duruş olarak lanse edilmektedir (Woodman, 2003, s.45).

Başkalaştırmak, başka bir grubun diğer grup ya da insanlar üzerindeki hâkimiyetine de işaret etmektedir. Gayathi Spivak, dominant güç –ki bu O'nun için Batılı kolonyalistlerdir- diğer grubu ötekileştirmeyi, onları 'hain, vahşi' ve 'ahlaksız' olarak tanımlayarak sağlar demektedir. Marianna Torgovnik, Batı'nın kendisini kural koyucu olarak konumlandırırken, ötekiyi medeniyet dışı ve bu kuralların karşısındaki topluluk olarak tanımlamaktadır (Torgovnik, 1990, s.21). Stereotipler de bir grubu diğerinden ayırmak için kullanılır. Vietnam Savaşı'nı anlatan filmlerde genellikle Amerikan askerleri mağdur, Vietnamlılar barbar, vahşi, kılıç ve bıçak gibi ilkel silahlar kullanan, kötü doğalı insanlar olarak temsil edilmişlerdir. Komünizmin Asya halkları arasında yaygın olmasından dolayı Hollywood bu durumu da bir koz olarak filmlerde kullanmıştır.

Amerikalı Asyalılar ile ilgili kullanılan diğer bir stereotip, dövüş sanatlarını çok iyi uygulayabilen insanlar olmalarıdır. Mie Hiramoto (2015, s.1), Hollywood dövüş sanatları filmlerinde Asya erkekliğinin medyatikleştirilmesi üzerine yaptığı çalışmada, bu filmlerin dayandığı özcülük temsillerini derinlemesine incelemiştir. Asya dövüş sanatları filmleri, Asya erkekliğini idealize ederek izleyicinin buna aşinalık kazanmasını hedeflemektedir. Ekonomik başarı da elde eden bu tarz filmler dolayısıyla sağlanan, hazzın bir parçası olmuştur. Batının hâkimiyetini korumak ve devam ettirebilmek için kullandığı 'Asya erkekliği' stereotipi kahramanlar üreterek kendi amaçları için Asyalılığı metalaştırmaktadır. Batılı izleyiciler kolaylıkla bu basitleştirilmiş Asya erkekliği modeline erişmemize imkân tanıyıp, Asya erkekliğinin arabuluculuğuyla

kendi hazlarını sağlamışlardır. Bu kimliklere epeyce yer veren Hollywood film endüstrisi, Asya kimlikleri üzerinden ötekiliği tekrardan inşa etmektedir.

Erillik ve dişiliklerle ilgili dikotom cinsiyet ideolojileri, genellikle medya aracılığı ile yayılmıştır ve birçok araştırmacı bu konuda argümanlar geliştirmiştir. Fikirler, kültürel ve tarihsel bağlamlar içinde zahmetsizce insanlar tarafından kabul gördüğü için, bahsedilen ideolojilerin sağduyulu bir şekilde sürekli tekrarı, onlarla ilgili aşinalık kazandırmıştır. Örneğin, jokeyler, maço erkekler, şövalye, kovboy görüntüleri ve bugünün sosyal yaşamındaki James Bond' u genellikle erkeklik ile ilintilidir. Gramsci'nin hegemonya fikri ile bağlantılı olarak Eckert ve McConnell-Ginet (2003, s.43), tahakkümün en etkili biçiminin, kişinin dünya görüşüne geniş nüfuz ederek asimilasyona uğratmak olduğunu iddia etmektedirler. Nitekim popüler medya gücü, popülist veya akademik söylemlerini kendi kuralları içinde izleyiciye empoze etmek zorundadır.

Dolayımlama ya da arabuluculuk olarak anlatılan "mediation", genellikle fikirlerin ve anlamların değişiminde ve alışverişinde kullanılan toplumsal bir iletişim süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Medyatikleşmiş haberler, siyasi konuşmalar, basın konferansları ve eğlence gibi kurumsallaşmış yollarla meydana gelen bu iletişim türü, özel bir resmiyeti tanımlamak için kullanılmaktadır. Her temsili strateji, metin, resim ve konuşma gibi medya ürünlerinin oluşturulması ile sağlanmaktadır. Filmlerdeki Batı erkekliğinde, genellikle Charles Bronson veya Arnold Schwarzenegger gibi uzun boylu, güçlü figürlerin vücut tipleri, "hegemonik" erkeklik inşası için gerekli olan fiziksel güç ve büyüklük olarak tanımlanmaktadır. Tarihsel olarak, ana akım Batı kültürü yapımlarında etnik Asya erkekleri, genellikle hegemonik erkeklik kapsamı dışında kalmıştır. Asya dövüş sanatları becerileri olmadığı sürece, idealize edilen Batı erkekliği ile Asya erkekliği karşılaştırıldığında, Asyalı erkek zayıf, asosyal, kadınsı olarak etiketlenmektedir. 1970'lerde Bruce Lee'nin filmleri (Wushu olarak adlandırılmaktadır), uluslararası başarı elde ettiğinden beri filmlerde erkeklik kavramı Asya dövüş sanatları üzerine inşa edilmiştir.

1970'lerde Bruce Lee'nin başarısından sonra Hollywood, Asyalı olmayan fakat Asya dövüş sanatlarını çok iyi bilen kahramanlar üretmeye başlamıştır. Chuck Norris,

Tang Soo Do ve Chun Kuk Do, Jean Claude Van Damme, Shotokan Karate ve Taekwondo, Muay Thai ve Steven Seagel, Aikido üzerine uzman Hollywood'un Asyalı olmayan kahramanları olmuştur. Dövüş sanatlarını uygulayabilen Amerikalıların yanı sıra, kendisini geliştirmek için bu dövüş sanatları felsefesini öğrenmeye adamış insanları konu edinen filmler de üretilmeye başlamıştır. 1984 yapımı *Karate Çocuk (The Karate Kid)* ve 2003 yapımı *Son Samuray (The Last Samuray)* bunlardan sadece ikisidir. Bu filmlerdeki karakterler Asya dövüş sanatlarındaki erkekliği, Konfüçyüs felsefesi ışığında öğrenip kendilerini geliştirerek erdem kazanmaktaydılar. Bu filmlerde *Wen-Wu* idealini temsil eden çok sayıda kod bulunurken, sadece dövüş tekniklerine değil, bu dövüş sanatının ritüelleri olan giyim, el silahları, saldırı teknikleri ya da çay içme şekilleri gibi birçok kültürel koda da yer verilmiştir. Örneğin, Karate Çocuk filminde Asyalı, yaşlı öğretmen, Asyalı olmayan öğrencisine ilk derste Asya dövüş sanatlarının tekniğinden çok onun derin anlamı ve felsefesini öğretmekle işe başlamıştır. Bu noktada öğrencinin sorularını da cevaplamayan 'master', onu ruhsal olarak zirveye çıkarmayı hedeflemiştir ve film içinde dövüş tekniklerini öğrenmek ayrıntı bir durum olarak yer almıştır.

1995 yılında Hong Kong'un ileri gelen yönetmenlerinden John Woo, kendisinin ilk Hollywood film deneyimini şöyle anlatmaktadır: "Kendimi Hollywood'ta çalışacağım için inanılmaz onurlu, gururlu ve heyecanlı hissediyordum. Bu benim çok iyi bir destek sağlamam açısından büyük bir işti. İyi yapımcılar tarafından desteklenmek benim üretim seviyemi bir üst noktaya taşıyacaktı. Ayrıca çok iyi bir öğrenme deneyimi de olacaktı. Hayallerimdeki Doğu ve Batı'yı sentezleyecek olan filmim gerçekleşecekti". Yine 1928 yılında Hollywood sektöründeki Asya kökenli bir aktris olan Anna May Wong, Hollywood'u bırakmasını şu şekilde açıklamaktadır: "Oynamak zorunda olduğum bölümlerden yoruldum. Neden daima Çinliler ekranda kötü olan kısımda görünüyor. Kaba, katil, güvenilmez ya da ispiyoncu bir yılan olarak temsil ediliyor. Batı'dan daha eski ve köklü bir medeniyete sahip olan bizler nasıl böyle olabiliriz? Bizler onurlu davranış kurallarına sahip bir medeniyetiz. Neden Hollywood bunu ekranda göstermiyor?". İki tarih aralığına baktığımızda iki yorum arasındaki bu fark, yıllar içinde Asyalılara karşı olan Hollywood duruşunda değişiklikler olduğunu

göstermektedir. 1930'lar boyunca Asyalılar Hollywood filmlerinde yer almıştır; fakat bu hiçbir zaman bir başrol olmamıştır.

1940'lara gelindiğinde Hollywood'un kast sisteminde sıkıntılar oluşmaya başlamıştır. Bu dönemin kötü adamı, tabii ki "korkunç Japonlar" olmuştur. İkinci Dünya Savaşı'nda, Amerika'nın en büyük düşmanı olan Japonya, ekranlardaki en büyük düşman olmaktan da nasibini almıştır. Amerikan otoritesi, Batı sahilindeki Japonları tutuklu kamplarında tuttuğundan, sinemada Japon rolünü oynayacak gerçek Japon oyuncular bulmak zorlaşmıştır. Bu durumda kötü çocuğu kim oynayacak derken tüm Asyalıların birbirine benzediğinden yola çıkan Amerikan otoritesi, Japonlar yerine Çinli ve Korelileri kullanmıştır. Sonuç olarak Philip Ahn, Richard Loo ve diğer Japon olmayan aktörler, samuray kılıçlarını kuşanmıştır.

Daha önce de belirtildiği gibi bu dönem, sarı ırk egemenliği korkusunun çok yoğun yaşandığı bir dönem olmuştur. 1960'lara kadar süren bu stereotip anlayışı, Hong Kong yapımı ve Doğu-Batı aşkı üzerine kurulu olan *Suzie Wong'un Dünyası (The World of Suzie Wong)* filmi ile daha farklı bir noktaya kaymaya başlamıştır. Başrolünü Asyalı bir kızın oynadığı bu film, beyaz bir Amerikan delikanlısına âşık ama onun metresi olmaktan başka çaresi olmayan utangaç bir karakteri canlandırmıştır. Irkçı bir yaklaşımı olan bu filmi, diğerlerinden ayıran tek şey ise, 1960 yılında çekilen bu filmin, Asyalı genç kıza 'beyaz adamı' öpme şansı vermesidir; çünkü 1928 yılında İngiliz sansürü Anna May'in İngiliz bir adamla öpüştüğü sahneyi yayından kaldırmıştır ve o zamanın otoritesi böyle bir şeyin gerçek hayatta yaşanmasının imkânsız olduğunu savunmuştur. Dolayısıyla çekilen film, bu açıdan çok önemli bir adım olarak görülmüştür.

Muhteşem dövüş sanat tekniklerini uygulayabilen Bruce Lee'nin de ekranlarda göründüğü aynı dönemlerde, Alman bir dedenin DNA'sını taşıyan Warner Bros, Bruce Lee'nin Çinli olması dolayısıyla bir Kung Fu dizisinde başrol oynama fikrini kabul etmemiş ve onun yerine rolü Amerikalı bir aktör olan David Carradin'e vermiştir. Ayda bir yayınlanmasına karar verilen dizi için Bros şöyle bir açıklama yapmıştır: "Amerika halkı her hafta odalarında bir Çinli'yi seyretmek için oturmak zorunda kalmayacak". Bu ırkçı reddediş Bruce Lee'yi öfkelendirmiş ve Amerika'yı terkedip Hong Kong'a

yerleşmiştir. Daha sonra burada uluslararası bir efsaneye dönüşmüştür (Nga, 1995, s.38).

1980'lere gelindiğinde kalıplaşmış Asya temsillerinin olduğu filmler, yerini daha iyi huylu, tapınak keşişlerinin Yin ve Yang tarzı dövüş tekniklerini sergilediği filmlere bırakmıştır. Bu Asya dövüş sanatlarının kullanıldığı imajlar, Asyalıların ekranda daha dengeli bir duruş sergilemesini de beraberinde getirmiştir. Yıllar geçtikçe 'öcü Asyalı' imajı yerini küçük rollerde parlayan Asyalı oyunculara bırakmıştır. Örneğin bir polisiye filminde dedektifin birlikte çalıştığı adli tıp uzmanı olarak bir Amerikalı Asyalı, seyirci karşısına çıkarılmıştır. Ancak bu iyileştirici Asyalı imajı, Japonlar için geçerli olmamıştır. Onlar hala *Yükselen Güneş* ve *Robocop III* gibi filmlerde gizemli çete üyeleri olarak kalmıştır. Asya göçünün Amerika'ya çok yoğun olmasından dolayı, yıllar içerisinde burada bu grupların sesleri yükselmiştir. Maxine Hong Kingston, Amy Tan, Lois-Ann Yamanaka, Carlos Buloson ve Bharati Mukherjec gibi Asyalı ya da Amerikalı-Asyalı yazarlar bu yükselen seslerin taşıyıcıları olmuşlardır. Yine Vietnamlı yazarların eserlerinin İngilizce'ye tercüme edilmesi ve Vietnamlı siyasi tutuklular ile yapılan röportajlar, Amerikan medyasında geniş yankı uyandırmıştır. Bu yazar ya da siyasilerin hepsi, Hollywood'taki Asyalı ya da Amerikalı-Asyalı görüntüsünün yeniden elden geçirilmesini sağlamışlardır. Hollywood, bu noktada yeni bir vizyon elde etmiştir. Asyalıların aslında Amerikalılardan farklı olmadığı, göz kapaklarının eğimine karşın gözyaşı dökebildikleri vurgulanmıştır.

Birçok stereotipik kalıbın içinde temsil edilen Amerikalı-Asyalılar, diğer ırklar gibi ötekileştirilerek farklılaştırılmıştır. Bu farklılaştırılma pozitif ya da negatif anlamlar içermekle birlikte, bu ırkı normalin dışında değerlendirmeye tabi tutmuş, tıpkı diğer ırksal ayrıştırmalar gibi sonucu negatif olmuştur; çünkü toplumsal algı, kendisi gibi düşünmeyen ya da yaşamayana karşı her zaman önyargılı ve mesafeli durmuştur. Medya sistemlerinin de desteklediği bu ötekileştirme, Amerika'da yaşayan bir diğer azınlık olan Latinlere karşı da olmuştur.

4.3.1.3. Mafya, Silah ve Uyuşturucu Satıcıları: Latinler

Dana E. Mastro ve Elizabeth Behm-Morawitz'in (2005, s.110-112) yaptığı Latinlerin Amerikan televizyonlarındaki sunumları ile ilgili çalışma, Latin stereotiplerinin anlaşılması açısından oldukça önemlidir. Amerikan kültürünün %12.5'lik bir dilimini kapsaması açısından Latinler, Amerika Birleşik Devletleri'nin en büyük ırk/etnik grubudur. Buna rağmen televizyon ekranında Latinler gerçek hayatlarının çok dışında gösterilmektedir. Araştırmaya göre, Amerikan toplumunun televizyon mesajlarının gerçek olarak algılanma oranının yüksek olduğu, bundan dolayı Latinler ile ilgili verilen mesajların da yüksek oranda gerçek algılandığı sonucu çıkarılmıştır. Böylelikle Latinler hakkındaki bilgiyi televizyondan sağlayan izleyici, bunu bütün grubun bilgisi olarak algılamaktadır.

Irksal oluşum, sosyal, ekonomik ve politik güçlerin içeriğini belirlediği bir süreçtir ve bu da ırkların ötekileştirme sürecini şekillendirmektedir. Irksal kategoriler bu güçler tarafından oluşturulur, dönüştürülür, tahrip edilir ve yeniden kurulur. Karışıklıklar, köken, kültür, sınıf, ırk ve dilsel bağlantılar, ırksal oluşumun örneklerindendir. Clara E. Rodrigez, *Heroes, Lovers, and Others: The Story of Latinos in Hollywood* adlı kitabında Latinlerin Hollywood Sineması ve popüler kültür ile etkileşimini tarihin farklılıklarını ele alıp anlatmaktadır. Sessiz sinema döneminden günümüze kadar Latin aktörler üzerinde araştırma yapan Rodrigez'e göre (2008, s.52), ulusların, sosyal, politik ve ekonomik iklimleri, Hollywood filmlerindeki ve televizyon programlarındaki karakterlerin oluşumuna yardım etmiştir. Televizyonlarda ve filmlerde şu anki ulusal ve uluslararası bağlantılar, anlaşılması bakımından son derece önemli unsurlardır. Latinlerin Amerikan tarihindeki, özellikle İkinci Dünya Savaşı ve Soğuk Savaş dönemindeki ekonomik, politik ve kültürel duruşları, Hollywood Sineması tarihindeki yerlerini de belirlemiştir; sinemadaki Latin karakterler buna göre kurgulanmıştır. Ayrıca Latinlerin ekonomik, politik ve sosyal ilişkileri, Hollywood'taki Latinlerin kariyer yollarını da etkilemiştir.

Amerikan Sineması'ndaki Latinlerin temsiline yönelik araştırmalarda, bütün bir resme bakıldığında; Amerikalı-Latin ve Amerikalı-Latin film yapımcılarının aktif bir şekilde Amerikan filmleri ürettiği görülmektedir. Raporlara göre Salma Hayek,

Andy Garcia, Jennifer Lopez, Cameron Diaz ve Antonia Banderas gibi aktör ve aktrisler, hem performansları hem de aldıkları ücretler ile ekranın Latin starları olarak seyirci karşısına çıkmaktadırlar.

Charles Ramirez, *Berg'in Latin Images in Film: Stereotypes, Subversion and Resistance* adlı kitabında, Latinlerin 1920'lerde, sessiz film döneminde, yükselen aktör ve aktris film starları olmalarına rağmen, ilerleyen zamanlarda düşüşe geçtiklerini ve Latinlerin stereotipik, etnik kökenlerini belirleyici filmlerde rol aldıklarını vurgulamaktadır. Bunun birinci nedeni; sessiz sinema dönemi, Del Rio, Velez, Roland, Novarro ve Moreno gibi aktörlerin farklı uluslardan olan karakterleri kolaylıkla oynayabilirken, İngilizce'yi aksanlı konuştuklarından sesli sinema dönemine geçildiğinde, artık bu rollerde oynayamaz hale gelmeleridir. Böylece farklı bir etnisiteye ait oldukları kolayca belli olan Latinler, kariyerlerini kaybederlerken, buna karşılık farklı bir göçmen grubu olan İrlandalılar yükselişe geçmeye başlamışlardır. Bunda, fiziksel olarak daha çok Amerikalı'ya benzemeleri ve o dönemde Amerika'da bulunan İrlanda'nın nüfus yoğunluğunun fazla olması etkili olmuştur. Berg'in araştırmasına göre 1880'de Amerika'nın % 10'unu İrlandalılar oluştururken, yaklaşık beş milyon İrlandalı'nın Amerika'ya göç etmesi, Amerika'daki İrlanda nüfusunu önemli bir noktaya getirmiştir (Berg, 2002, s.271).

Berg'in bu araştırmadaki önemli bulgularından biri, ulusların Amerikan toplumundaki nüfus yoğunluğunun, onları zamanla Hollywood Sineması'nda nufuzlu duruma getirebildiği şeklinde açıklanabilir. 1930-1990 yılları arası temsili daha azken, günümüzde birçok starı olan bir grup olarak ön plana çıkan Latinler, 2000 yılı nüfus sayımına göre 12,6 milyon nüfusa sahiptir. Bu durum onları önemli bir azınlık grubu haline getirirken, azınlık grupları içinde en fazla nüfusa sahip Hollywood Sineması'nın da çok sayıda temsile sahip olduğunu gösterir. Hollywood'ta azınlık temsillerinin stereotiplerden tamamen arındığını söylemek mümkün değildir. Film stereotipleri tamamıyla ölmemiş, sadece sosyal marjinallikte 'öteki' gruplara doğru yönelmiştir.

Görüntülerdeki spesifik semboller, mevcut hayalleri değiştirebilme etkisine sahiptir. Sembolik formlar, sinema aracılığıyla seyirciye ulaşmaktadır. Latinlerin Amerikan Sineması'ndaki imajı da, başından beri negatif olmuştur. Amerika'da

yaşayan bu azınlık grup, özellikle Amerika'nın kapı komşusu Meksikalılar, sinemada seyirciye negatif bir algı oluşturacak şekilde inşa edilmiştir. Özellikle 1980'lerden ve 1990'lardan sonra Amerikan Sineması'nda kendisine daha pozitif bir yer edinen Latinler, yine de olumsuz klişelere maruz kalmışlardır. Chicano olarak adlandırılan Latinler, zamanla kendi negatif imajlarını çürütecek filmlerini kendileri yapmaya başlamışlardır. Chicano hareketinde, sosyal sinema, Hollywood Sineması ve Latin Sineması'nın orjinal karakterleri ele alınmıştır. Bu sebepten dolayı Latinleri Chicano, Hollywood Sineması ve sosyal sinemada incelemek onların imajlarını anlamak açısından önemlidir.

Chicano Sineması tarafından üretilen ilk film, 1969 yapımı *I am Joaquin,* aynı isimli epik şiirden esinlenerek kurgulanmış bir filmdir. Filmin yönetmenliğini Luis Vandoz üstlenmiştir. 1970'lerden önce UCLA, Chicano film yapımcılarının büyük bir kısmını kendisi servis etmiştir. 1975'te *El Chicano Film Festivali* kurulmuştur. 1976'da Pan-Latino medyası, San Antonio'un Teksas'ında bir kongre düzenlemiştir. İz bırakan Chicano filmlere örnek vermek gerekirse; Meksikalı bir Chicano film olan *Raices de Sangre (1977)*, Trevino tarafından çekilmiştir. İkonik bir resim olarak hafızalara kazınan 1981 yılında çekilen *Zoot Suit* (Latin Fever olarak da bilinir), Meksika geleneklerine bağlı bir erkeğin Amerikan toplumuna adaptasyon sürecini ele alan bir filmdir. Bu adaptasyon süreci zordur; çünkü toplumda 'öteki'ye karşı bir kabullenememe, reddetme vardır (Acuna, 2010, s.402).

Genellikle Latin, özellikle Meksika kültür ve geleneklerine ait konular üzerinde yoğunlaşan Chicano filmleri, bu grupların Amerika'ya göç ettikten sonra yaşadıkları adaptasyon sürecini ve toplum tarafından dışlanışlarını ele almaktadır. Toplum içinde öteki konumunda olmak, Latin grubunu, kendi filmleri ile kendilerini ifade etmeye yöneltmiştir; çünkü Hollywood filmlerinde Latinlerin hep negatif, azınlık bir grup imajı vardır.

Kimlik problemleri, toplumla bütünleşme çabaları ve geçmişin bilgisi gibi konuları sorun edinen sosyal sinema açısından bakıldığında, Hollywood yönetmenleri, Meksika sınırı, Amerika sınırı ve yaşanmışlıkların tarihi gibi noktalara eğilerek farklı ırkları konu edinen ve daha çok gerçek hikâyelere dayanan filmler üretmişlerdir. *Men*

With Guns (Silahlı Adamlar, 1998), yönetmenin Orta Amerika ordusundaki mücadelesini İspanyolca olarak anlatmıştır (Acuna, 2010, s.404).

2001 yılında Afro-Amerikalı bir aktris olan Halle Berry ile aktör Denzel Washington'ın Oscar ödüllerini almaları, Hollywood Sineması açısından son derece önemlidir. Çünkü Oscar tarihinde ilk defa siyahî Amerikalı oyuncular ödül almıştır. Böylelikle Amerikan Sineması'nda *'renkli ve çoğulcu (colorization and pluralization) dönem'* başlamıştır denilebilir. 1990'lar ve 2000'ler, özellikle Meksika'ya sınırı olan Teksas ve California eyaletlerinde, Latinlerin sosyal gerçekliği, onların temsil ettiği bütün sosyal sınıflar ele alınarak temsil edilmiştir. Filmler asimilasyon gerçekliğini gözler önüne sermeye çalışırken, kültürel değerlere de yer vermişlerdir. Böylece daha gerçekçi bir bakış olmuştur; çünkü daha öncesinde negatif bir bakış açısıyla temsil edilen Latinler, günümüzde bütün gerçeklikleriyle ekranlara gelmiştir. 1990'ların başlarına bakıldığında Latinlerin stereotip bir şekilde temsil edildikleri dikkat çekmektedir. Filmlerde genellikle polis, casus, koruma, marjinal asker yada müzik öğretmeni rollerinde gördüğümüz Latinler, özellikle mafya üyesi rolünü temsilen sahnelerin aranan grubu olmuşlardır.

4.3.2. Cinsiyetçi Ötekileştirmenin Adı: Hollywood'un *Kadın* Anlatısı

4.3.2.1. Bakan, Bakılan ve Bakış Sorunsalı

Bakış, bakmak eyleminin amaçlı bir hal almasıyla anlam kazanır ve artık insanın bakışı maksatlı bir eyleme dönüşür. Kevin Robins'e göre (1999, s.67), ***"vizyon alanıyla rasyonel-bilimsel gelenekte yer alan görmek, soyut ve aşkın edimden oldukça farklı bir şekilde ilişki kurmak demektir. Görmek, dünyanın içinde olmaktır; dünyanın dokusu içinde yer almak, dünyaya açık olmak demektir".*** Freud'a göre bakmanın verdiği hazzın gizlediği sapınçlar karakterimize eklenmiştir. Bu noktada bakan ve bakılan kavramlarının gözleyen ile gözetlenen arasındaki ilişkiyle paralellik kurduğu söylenilebilir; yani gözetlemecilik kavramı bakışın kendisinde yatar. Aslında gözetlemedeki gizlilik kelimesi herkesten saklı bir şekilde, kimsenin görmediği ve bilmediği bir şeydir. Özne ile bakılan nesne arasındaki ilişkiyi Slavoj Zizek başka bir açıyla ele alır ve öznel gerçekliğimizle nesnel gerçeklik arasındaki ilişkiyi yorumlamaya

çalışır.

Zizek'e göre (2004, s.27);

> *Bir şeye dosdoğru bakarsak, onu 'gerçekte olduğu gibi' görürüz, hâlbuki arzu ve endişelerimizin karıştırdığı bakış (yamuk bakış) bize çarpık, bulanık bir görüntü verir. Gelgelelim, ikinci metafor düzeyinde tam tersi bir ilişki söz konusudur: Bir şeye dosdoğru, yani gayrı şahsi, nesnel bir biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyiz, nesne, ona ancak 'belli bir açıdan', yani arzu'nun desteklediği, nüfuz ettiği ve 'çarpıttığı' 'şahsi' bir bakışla baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır*

Bakış (gaze) sadece amaçsız bir eylem olmaktan çıkıp, beklentiye giren, yönlendirilebilen ve düzenlenebilen bir fiile dönüşebilir.

Serpil Kırel (2010, s.128), modern dünyanın görsel amaçlı kullanımı ile ilgili şunları söylemektedir:

> *Bakılan nesneden, bağımsız bakmak ve bakılmak karmaşık bir trafiği imler. Görselliğin ve görselin gücünün vazgeçilmez olduğu günümüzde, her an pek çok görsel malzemenin çevremizi sardığını bilmek, bu kuşatmanın ardındaki temel dayanakları ve temsilleri de düşünmeyi gerektirmektedir. Göz, reklamcılar, fotoğrafçılar ya da yönetmenler gibi uzmanlar tarafından bilinçli bir biçimde düzenlenmiş olan bu malzemeler karşında artık sadece bir organ değildir. Çok çeşitli amaçlarla düzenlenmiş görsel malzemenin karşında gözün artık bir "alıcı olarak işlev gördüğü söylenebilir. Bu açıdan görmenin ideolojik bağlamlarından bağımsız olarak ele alınmaması gerekir. En azından görmenin ve bakmanın ideolojik ve kültürel olarak ard alanındaki egemen düzenlemelerin çözülmesi ve farkında olunması önemlidir. Görme üzerinden zihniyeti değiştirmeye yarayan pek çok düzenlemenin gündelik yaşamda yerini aldığı ve izleyenler üzerinde etkili olabilecek "sözde bilgi"leri ilettiği açıktır*

Bu yorumdan yola çıkarak görme eyleminin egemen söylem kavramından ayırt edilemeyeceği sonucuna ulaşılabilir. İktidarın bakış ve bilgiyi biçimlendiren yapısı, bakan ve bakılanın nasıl konumlandırılacağını da belirler. Foucault (2003, s.41) bu noktada, iktidarın nasıl oluştuğu üzerinde yoğunlaşıp, ***"bütün insan ilişkilerinde, bu ister iletişim sağlama, ister, bir aşk ilişkisi ister kurumsal ya da ekonomik bir ilişki olsun iktidar hep vardır"*** sözleriyle, iktidarı sadece ideolojik ve hukuksal bağlamın

dışında anlamlandırmıştır. Sanatın içine de müdahil olan egemen söylem, bakıştaki bakan konumuna yerleşirken, bakılan figürü daha güçsüz ve edilgen olana gönderme yapmıştır. İşte bu noktada cinsiyet temsilleri devreye girerek bakılan konumuna kadın bedenini yerleştirmiştir. Sanat dallarının hemen hepsinde görebileceğimiz kadın bedeni göstereni, bakanda (erkek egemenliği) haz oluşturacak şekilde sunulmuştur. Araştırmanın çeşitli açılardan incelenerek nihayetinde sinema alanında tezahürünü görmek, bu açıdan son derece önemli bir noktadır. Bundan dolayı, Rönesans döneminde yapılan bir yağlı boya tablodan yola çıkarak, sinemada olduğu gibi diğer sanat dallarında da görülen egemen söylemi irdelemek gerekmektedir.

Geç Rönesans döneminde yaşamış olan Tirtorentto (1518-1594), Venedik Okulu'nun en önemli ressamlarından biri olmuştur. *Aziz Markos'un Mucizesi (1548), Son Akşam Yemeği (1594)* gibi başyapıtlar ortaya koyan Tirtorentto, *Susannah ve Kentin Büyükleri (1555)* eserinde de aynada kendini seyreden Susannah'ı resmetmiştir.



Resim 1: Susannah ve Kentin Büyükleri

Kaynak:http://leftbankartblog.blogspot.com/2009/07/titian-tintoretto-veronese-rivals-in.html, 2009.

Resmi anlayabilmek için şu soruları sormak gerekir (Kırel, 2010, s.129):

- Kim bakıyor?
- Kime bakıyor?

- İzleyen olarak bizim konumumuz nasıl düzenlenmiş?
- Bu durumda bakış trafiğinin toplumsal cinsiyet açısından uygulayımı nasıl yorumlanabilir?

Tintoretto, *Susannah ile Kentin Büyükleri (Susannah and Elders)* resminde ilk bakışta aynada kendini seyrediyor görünen Susannah'ı tasvir etmiştir. Buradaki kadın çıplaktır ve önünde cinselliğini vurgulayıcı çarşaf, ayna, güzellik eşyaları bulunmaktadır. Susannah bir bahçe içinde resmedilmiştir.

Resimdeki dikizci figürle, her türlü tehlikeye açık atmosferi, iç mekânı görünür kılan kapı deliği ya da aralığı, kısıtlı bakış açısıyla dışı içe çevirmektedir (Özgenç, T.yok, s.92).

Kim bakıyor ve kime bakıyor sorularını sorduğumuzda, aslında bakan; yani bizler tarafından bakılanın konumu anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Susannah'ın ***"ayna ile kurulan bakışı diyagonal bir kompozisyon oluştururken, figürün kendini mi yoksa kendini gözleyenleri mi izlediği anlaşılamamaktadır"*** (Özgenç. T.yok, s.92). Bakanın konumu ise röntgenci bir konumdur; çünkü tablodaki kadın bizleri rahatsız edecek şekilde bakmamaktadır. Kırel, (2010, s.131), ***"Tablodakilerin kendilerine bakanlarla göz temasına girmemeleri, onlara bakma konusunda bakan açısından bir yüreklendirme doğuracak bir düzenleme seçimidir"*** der. Yani Susannah, bizler tarafından izlenildiğinin farkında değilmiş gibi görünürken, diğer bakışlara bakıldığında "şehrin büyükleri" olarak adlandırılan şahıslar, Susannah'ı "dikizlerken" görülmektedir. Bakış trafiğinin yoğun olduğu söylenilebilir; çünkü resimde Susannah'ın baktığı ya da baktıkları, bizim Susannah'ı izlememiz ve Susannah'a bakan yaşlılar vardır. Resmi biçimsel olarak analiz ettikten sonra, ikincil olarak bize ne anlattığını anlamak gerekmektedir. Resimde çıplak bir kadın görmemiz aslında bizi şaşırtmamaktadır; çünkü toplumdaki cinsiyet sorununa bakıldığında kadının hep bakılan olarak konumlandırıldığını görmek zor değildir. Hemen hemen bütün sanat eserlerinde kadın bakılan, erkek ise bakan ve haz duyan olarak betimlenmektedir. Kadın bedeninin çıplak olması bakma hissini daha da etkin kılmaktadır; çünkü:

> *Beden, geçmişten bugüne sadece sanatsal değil, dinsel, felsefi, bilimsel ve siyasal alanlarda sürdürülen mücadeledir ve*

araştırmaların da başkahramanıdır. Din ve felsefenin ezeli tartışması olan "beden ve zihin" ikileminden tutun, gerçeklik, yanılsama, temsil, kurgu, toplumsallık, bireysellik, cinsellik ve iktidar ilişkilerine kadar, neredeyse bütün tartışmalar öncelikle beden üzerinden yapılmıştır. Çünkü bütün bu alanların buluştuğu bir kavşak, bir mücadele alanı, bir mekandır beden (Uysal, 2007, s.61).

Sonuç olarak, klasik Batı resminde çıplak kadın resmi yapılması, çıplak kadın bedenine bakmanın egemen bakış olan erkeğe haz vermesi ilişkisiyle açıklanabilir. Genellikle bu resimlerde kadının önünde ya da elinde bir ayna bulunmuştur; çünkü ayna kadının kendine duyduğu hayranlığın simgesidir; ancak bu resimlerde aynanın işlevi çok daha farklıdır.

John Berger'e göre (2011, s.51),

Resimlerde ayna çoğu zaman kadınların kendilerine duydukları hayranlığı anlatan bir simge olarak kullanıldı. …Oysa ayna, kadının kendisini herşeyden önce seyirlik birşey olarak gördüğünü anlatmak için konuyordu resme.…Böylece kendini seyreden kadın aynı zamanda bizim tarafımızdan seyredilen oluyordu.

4.3.2.2. Hollywood'un Öteki Asyalısı

Bakış açısı (point of view), "anlatı metinlerinde olayların ve eylemlerin kimin algısıyla veya görüşüyle okura/izleyiciye sunulduğu" sorusuyla ilintili bir kavramdır. Bu kavram odaklanma olarak da adlandırılmaktadır. Bakış açısı terimi temel olarak iki ayrı unsura refere etmektedir: Bunlardan birincisi, bakışın 'şey'lere olan fiziksel konumu olup, ikincisi, bakış noktasının sahip olduğu düşünsel konumdur. İlki anlatıcının, ikincisi ise izleyicinin anlatıya karşı mesafesini ve zihinsel duruşunu açıklamaktadır. Sinemada bakış açısı denildiğinde ise, "kameranın yaklaşık olarak karakterin gözlerinin olduğu yere konularak elde edilen ve karakterin gördüğü şeyi gösteren çekim" anlaşılmaktadır (Chatman, 1990, s.139).

Kitle iletişim araçlarının kullanıldığı birçok iletişim ortamında kadın olmak ne anlama geliyor? Şiddet nasıl tarif edilebilir? Medyanın perspektifinden bakıldığında kadın olmanın şiddetle deneyimi nedir? tarzı yaklaşımlar, kadın, medya ve şiddet arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Cinsiyet kavramı sosyal, tarihsel ve kültürel ürünlerle

ilgilidir; fakat biyolojik cinsiyet farklılıklarından da bağımsız değildir. Cinsiyetçi önyargının ön plana çıktığı medya, bu durumu politik bir güç olarak yapay bir şekilde hikâyeleştirmektedir. Paul Haggis'in yönetmenliğini yaptığı 2004 yapımı *Crash (Çarpışma)* filmi, ırksal ötekileştirmenin yanı sıra cinsiyetler arasındaki çatışmaları bireysel hikâyeler üzerinden anlatarak, Hollywood'un çok katmanlı (intersectionality) bir ötekileştirme sürecinin baş aktörlerinden biri olduğunu gözler önüne sermektedir. Özünde kategorileştirme eğilimi olan 'önyargı', ait olunmayan bir grubun 'olumsuz' özelliklerini deşifre etme üzerine kurulu bir eğilimdir. Bundan dolayı Hollywood'un kadın temsiline bakıldığında, her dönemin kendine göre bir kadın algısı, filmler aracılığı ile dolaylı yoldan toplum hafızasında inşa edilmiştir.

Cinsiyetçi ayrımcılığın bireysel önyargıdan ziyade kurumsal ayrımcılığa bürünmesi onu saklamakta, toplumdaki egemen olan inancın pekişmesi açısından bu kurumlar demokratikleştirilmiş kalıplar halinde sunulmaktadır; yani kadın imajı filmler aracılığı ile kurumsallaştırıldığından bu yolla kadın ayrımcığı gizlenebilmektedir.

Barner'ın zorunlu çocuk eğitim programları üzerinde yaptığı araştırma sonucunda erkek karakterler, sürekli erkeksi özellikleriyle aktif, egemen ve saldırgan olarak temsil edilirken; kadın karakterler, daha doğal ve bağımlı karakterler olarak seyirci karşısına çıkmaktadır. 'Beyaz adam', hedefine ulaşmak için tüm engelleri aşabilecek güce sahipken, kadın stereotipik, komik ve nadiren güçlü olarak portre edilmektedir. Ayrıca kadınlar hoş erkeklerle meşgul olan, pasif, bazen duygusal, kural takipçileri olma eğiliminde yansıtılmaktadır. Dolayısıyla 1950'lerden beri ekranda bir süs gibi görünen kadınlar, hegemonik erkekliğin gerisinde temsil öğeleri olmuşlardır (Barner, 1999, s.64).

Eschholz'un 1996 yılında 50 film üzerinde yaptığı bir araştırma sonucuna göre, kadınlar hala önemli ölçüde, ekranda geleneksel kadın imgesi ile temsil edilmektedir. Hollywood kadınları, daha az ölçüde lider ve güçlü olarak temsil ederken, kapitalizm, ataerkillik ve hegemonik erkeklik norm ve ideal olarak sunulmaktadır. Beyaz erkek portresi, filmlerde hala baskın karakterken, kadının işgücüne katılımı oldukça düşük oranda ve önemsiz olarak gösterilmektedir. Önemli noktalardan bir diğeri ise, kadın karakterlerin erkek karakterlere nazaran daha genç olmasıdır. Bu durum erkeğin

olgunluğu ve mükemmelliğine vurgu yaparken, kadının cinsel bir unsur olarak sunumunu karşımıza çıkarmaktadır. Kadının daha çok eş ve anne rollerinde görünüp, erkeğin evin reisi ve karar verici mekanizması olan baba rolünde olması da dikkat çekici bir noktadır. Kadının iş hayatında değil de, evde çalışıyor olması ve annelik yapması, kadını belli bir formda sıkıştırarak erkeği daha güçlü bir konuma yerleştirmiştir. Sonuç olarak erkek karakterler daha maskülenken, kadın karakterler daha feminen ve bastırılmış olarak gösterilmektedir (Eschholz, Bufkin ve Long, 2002, s.322-325).

Kadın inşası üzerine kurulu medya imajı, sürpriz olmayacak şekilde toplumdaki geleneksel yapının güç dağılımı üzerine kurulmuştur. Cinsiyet, ırk ve sınıf üzerine kurulu olan bu yapı; Amerikan muhafazakâr bakış açısını destekleyen filmlerde toplum hafızasında tekrar ve tekrar üretilmektedir. Popüler sinemanın merkezi olarak Hollywood, kültürel kodların oluşturulmasında oldukça hassas davranmaktadır. Bu kodlar cinsiyet, giyim, davranış, yaşam tarzı, ekonomik hayat ve stiller gibi faktörlere göre değişmektedir. Diğer yandan 1940'larda Hollywood yönetmenleri, Amerikan toplumunun negatif yönlerini ifade edip bunu gösterebilmişlerdir.

Hollywood Sineması'nın kadın temsiline ilişkin önemli bulguları, Wood'un (2003) yaptığı analizlerde görülmektedir. O'na göre Amerikan filmleri aile kurumunu ön plana çıkarırken, ideal erkek ve ideal kadın figürlerini, filmin temel kurgusu olarak inşa etmektedir. Bu, kadın-erkek ilişkisini yasal evlilik üzerine kurarak, güvenilir ama sıkıcı bir düzeni vurgulamaktadır. 'İdeal kadın' dışında kalan kadınlık hallerini ötekileştiren ve buna dair ayrımcı bir dil kullanan filmler, genellikle erkek-egemen yapıyı onaylayıp kadın için negatif stereotipin oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Ötekileştirmek istediği grup ya da topluluğu farklı yönlerden ele alan 'Hollywood kafası', bunu her türlü yöntemi kullanarak başarmıştır. Yine kadının ötekileştirilerek ayrımcı bir dille ve nefret söylemiyle karşı karşıya kaldığı film türlerinden biri olan *Film Noir;* yani *Kara Film,* erkekleri cazibesi ile öldüren *femme fatale* kadının toplum için ne kadar büyük bir tehlike oluşturduğunu ima etmektedir (Özarslan, 2013, s.3). Kadının ötekileştirmenin en merkezi noktalarından birinde olduğu düşüncesine örnek, *Piyano (1993) (The Piano)* filmi verilebilir. Film, sömürgecilik, beyaz adamın

üstünlüğü ve özellikle kadının ötekileştirilmesi üzerine oldukça fazla mesajı olan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır.

4.3.3. İnançların Ötekileştirilmesi Bağlamında Hollywood'un Müslüman Temsili

100 yılı aşkın gündemde olan Hollywood Sineması, izleyiciyi bir konuda ikna etme yöntemi olarak tekrarlamayı öngörmüştür. Amerikan Sineması farklı milletlere ve ırklara karşı tutumunu bu yöntemle; yani filmlerde onları sürekli tekrarlamak suretiyle yansıtmıştır. Hollywood Sineması'nda Müslüman temsili üzerine önemli araştırmaları bulunan Jack G. Shaheen, *Reel Bad Arabs* adlı eserinde yaklaşık 900 film üzerinde incelemelerde bulunmuştur. Bu filmlerde Arap ve Müslüman temsilinin karalamaya varan gerçek dışı bir temsil olduğu sonucuna varan Shaheen, kültürel öteki olarak Arapların, Amerikan kamuoyunda sistematik biçimde kötü olarak vurgulandığını söylemektedir.

1896'dan bugüne film yapımcıları, ırksal ve dinsel çizgileri katı bir biçimde ayırmış, Arap ve Müslümanlar'ı Amerikan Sineması'nda fanatik inançları olan halk düşmanları olarak yansıtmıştır. Hollywood, bunu daha önce de belirtildiği gibi, filmlerde kullandığı karakterlerin radikal davranışlarını ön plana çıkararak ve başka bir yapımın genine de aktararak başarmıştır. Bugün gelinen durumda, Hollywood'da bu sistematik öğretme biçiminin sadece Arap ve Müslümanlar üzerinde değil, değişik milletlere, ırk ya da dinlere mensup; kısaca öteki olarak konumlandırılan tüm gruplara ya da kitlelere uygulandığı görülmektedir. ***"Arap kimdir? Hollywood bunu sayısız filmde kanıtlar: Araplar vahşi, katil, adi bir tecavüzcü, dinci fanatik, petrol zengini budala, kadına şiddet uygulayan kişilerdir"*** diyen Shaheen (2003, s.172), ötekileştirilmiş bir milletin temsilindeki sorunları dile getirmiştir:

> *1900'lü yıllar boyunca Fransız Georges Melies gibi sinema tarihinin ilk yönetmenlerinin sinemadaki Ötekiler'i/Arapları, haremde cariyelerle dans eden çirkin insanlar olarak resmettiği ve bu resimlerden Melies'in Arabistan mitinin önemli olduğu görülmektedir. Bu mitin içeriği, deve üstündeki diğer bir kişiyi öldürmek için yaralayan ve Batılı kadın kahramana ağzı sulanan, kendi eşine aldırış etmeyen bir insanla donatılmıştır. Melies'de ayrıca, The Palace of Arabian Nights (1905) filminde, "uysal bakirelerin, sıkıcı, açgözlü,*

sakallı krallara, kısa boylu saray muhafızlarının ve dev kuş tüyü yelpazeleri ellerinde sallayanların ise soğuk bakışlı hükümdarlara" hizmet etmesi, ötekinin olumsuzluğunu sahneye yansıtmıştır. Melies ve diğer film yapımcıları unutulan bir miti, "birini gören hepsini aynı görür mitini", yeniden hatırlattılar. Shaheen bu mitin "Arap toprakları" diye adlandırılmasını ve bu kurgunun "yapmacıklı, gölgeli ve aldatıcı" olmasını eleştirmektedir. Ona göre Arap toprakları, "Shish-Ka-Bob Cafe/ Şiş Kebap Kafe" ve "The Pink Camel Club/ Pembe Deve Kulübü" gibi kafe ve kulüp isimleri, "Lugash", "Othar", "Tarzan", "Jotse", "Bondaria" ve "Hagreeb" gibi isimler üretilerek ünlenmiştir. Türetilen ve içi uygun sözcüklerle donatılan bu tanımlar, The Unfaithful Odalisque (1903), The Arab (1915), The Sheik (1921), The Desert Song (1929), The Mummy (1932), King Solomons Mines (1950), Allan Quatermain and the Lost City of Gold (1987) gibi eski yapımlarda uygun 50 klişeye döşenmiştir. Modern sunumları olan The Mummy (1999) ve The Mummy Returns (2001) gibi yeni yapımlar aracılığıyla da bu tür mitler/kurgular yeniden hatırlatılmıştır (Namaz, 2011, s. 49-50).

Shaneen'in *Arap Diyarı (Arabland)* olarak adlandırdığı Ortadoğu'daki mistik lokasyonlar, daha önce de belirtildiği gibi Avrupalı yazar, seyyah ya da artisler tarafından oluşturulan imgeler yoluyla betimlenerek oryantal bir bakış açısıyla sunulmaya çalışılmıştır. *Alaaddin* çizgi filmi dünya çapında üne kavuşmuş ve tüm çocukların beğeniyle izlediği bir dünya çizgi filmi olmuştur. Alaaddin'in giriş müziğine bakıldığında Arap dünyası hakkında oluşturulan imgelerin sunumu açılış şiirinde görülmektedir: *"Senin yüzünü beğenmediklerinde, kulağının kesildiği yer, işte o yer barbar ama orası evdir".* Birçok filmde Arap erkeği yüksek derecede tehlikeli kişiler olarak sunulmaktadır. Arap kadınını 3 temel stereotipik karakter olarak sunan Hollywood; onu seksi dansöz, kadın terörist ya da baskı altındaki köle gibi göstermektedir. Diğer yandan politika ve film arasında güçlü bir bağ olduğuna değinmek gerekmektedir. Gerçek dünyanın politik olayları, filmlerde anlatılan hikâyelerin temel kaynağı olmuştur. Sinemanın bu anlatımı, gerçek dünyanın siyasal olaylarını algılayışını şekillendirmektedir. Shaneen, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Arap imajının daha da negatif olarak algılanmasını 3 temel nedene dayandırmaktadır:

1. Amerika'nın, İsrail'in Filistinlilerle olan anlaşmazlığında İsrail tarafında olması,

2. 70’lerdeki Arap benzinine uygulanan ambargonun benzin fiyatlarındaki artışa neden olması,
3. İran devrimi.

Batılılar Müslüman dünyasındaki küçük bir grubun aksiyonunu, 1.3 milyar insanın tepkisi olarak algılamaktadır. Müslümanlar, Batı medyası tarafından negatif olarak portre edildikleri düşüncesinde oldukları için, bu düşmanlığa karşı bir duygu besleme çabasına girmişlerdir.

Hollywood’un üretilen film ve TV dizilerinde Müslüman ve Arap karakterler genellikle basmakalıp ve negatif bir şekilde temsil edilmektedir. Yine Amerikan yapımı *24* televizyon dizisi de bu negatif sunum açısından istisna bir durum gibi görünmemektedir. *24* dizisi içerdiği olumsuz stereotipler yüzünden çokça eleştirilmiştir. 2008 yılında Kraliçe Rania, sosyal video paylaşım sitesi olan YouTube’dan yayımladığı bir video ile bu diziyi eleştirmiş, kendisinin Arap dünyası ve Ortadoğu hakkında yöneltilen sorular karşısında şaşkınlığa uğradığını ifade etmiştir. Rania, “Arap kadınları çalışabilir mi?”, “Bütün Müslümanlar Amerikan ve Hristiyan dünyasından nefret ediyor mu?” gibi soruların bu olumsuzlaştırmaları daha da pekiştirdiğini söylemiştir. Kraliçe Rania ayrıca, şayet Arap dünyası 24 dizisindeki gibi ya da karakterler Jack Bauer karakterinde olduğu gibi olsa, Arap dünyasının gerçeğine çok şaşıracağını belirtmiştir. Aynı dönemlerde bu açıklamaya ek olarak Amerika’daki Türk Büyükelçiliği de, 24 dizisini Müslüman dünyasına karşı negatif bir algı oluşturduğu için eleştirmiştir; çünkü dizi dördüncü sezonunda Amerika’da yaşayan şüpheli teröristlerden bahsederken onları Türk olarak temsil etmiştir. Yukarıda bahsedilen bu iki açıklama da, Müslümanlar’ın kurgusal temsilinin Hollywood Sineması’nda ve dizilerinde sürekli negatif olarak kurgulandığını vurgulamaktadır (Halse, 2012, s.4).

Stereotipler, medya kurgusunda kurgusal karakterlerin altındaki bir kategori olarak ele alınmaktadır. Anlatı sırasında karakter değişmez ya da gelişmez. Genellikle kendisini tekrarlayan aktiviteler içerisinde gösterilmektedir. Richard Dyer (1977, s.29), sosyal kategorileri ve stereotipleri birbirinden ayırmaktadır. Türler, genellikle toplumun belirlediği kurallar çerçevesinde yaşayan insanlara işaret ederken, anlatılar ve stereotipler daha çok kuralları çiğneyen ve bunun dışına çıkmaya açık kalıplar olarak

kurgulanırlar. Filmler ve dizilerde bu yüzden stereotipler bulunur ve bunlar ekranda sunulan, anlatılan karaktere yüklenen özelliklerle var olan gerçeği kırmaya yönelik bir avantaj sağlar. Örneğin, karakterdeki beden dili ya da giyim tarzı bu algıyı oluşturmaya yardımcı olduğundan film ve dizi yaratıcıları karakteri anlatmak için çok zaman harcamak zorunda kalmamaktadır.

Tarihi ve metinsel analizlere bakıldığında, Amerikan Sineması'nda Müslüman ve Arapların olumsuz tasvir edildiği görülmektedir. İncelenen filmlerden referans katalogları oluşturulurken, Amerikan film endüstrisinin filmlerin temaları üzerindeki etkisi incelenmiştir. Yapılan araştırmalar sonrasında Ortadoğu ile ilgili kalıplar değişiklik gösterse de Araplara ilişkin oluşturulan kalıplarda bir değişiklik olmadığı tespit edilmiştir. Batı kültüründe Müslümanlara ait kalıplaşmış düşünceyi dörde ayırmak mümkündür:

1. Şiddet
2. Şehvet
3. Açgözlülük
4. Barbarlık

Bu özellikler, Batı medeniyetinin Müslümanlara karşı olan algısının çekirdeğini oluşturmaktadır. Bu algı ile, köklü bir geçmişe sahip İslam medeniyeti ve sahip olduğu coğrafyası çok yönlü –siyasi, ekonomik ve kültürel- işlemlere maruz kalarak karalanmıştır. Müslümanlar 'kötü adam' ve 'öteki'yi oynamışlardır. Filmlerde Arapların kostümleri genellikle türban, peçe, güneş gözlüğü olurken, zengin, petrol kuyuları ve limuzinleri olan Araplar her yerdedir. Shaheen bu durumu 50 film ve program üzerinde araştırma yaparak belgelemektedir. Ayrıca Shaheen'in yaptığı araştırmaya göre, Amerikan halkı Müslüman ve Araplarla sosyal hayatta komşu olma isteğinde değildir; çünkü oluşturulan bu algı üç nedenden dolayı değişmemektedir (2008, s.49):

1. İslami şiddet,
2. İslami terör,
3. Arapların filmlerde sempatik rollerde oynamaması.

Buradaki kalıplaşmış yargıları dikkate aldığımızda, Amerika, Hollywood'un gelenekçi kültüründen kaynaklı İslam sunumunda, bu dünyayı farklı resmetmiştir diyebiliriz. Hollywood'un özellikle son 20 yılı İslam ile savaş halindedir. Büyük yapımlar arasında yer alan *Doğru Yalanlar (True Lies), İcra Kararı (Executive Decision)* ve *Kuşatma (The Siege)* gibi filmlerde yıldız oyuncularla çalışılmış, İslam=Terörizm imajı her geçen gün biraz daha arttırılmıştır. Bu tarz filmler Amerikan toplumunda İslam'ın, terörist, fundamentalist ve fanatik insanlarla çevrili olduğu inancını pekiştirmektedir. Bu noktada güçlü bir imaja sahip olan Hollywood, popüler kültürü yanına alıp denklemi iyi kurmuştur. Yine popüler karikatürün de Müslümanları uğursuz insanlar olarak resmettiği gerçeği, bir başka araştırılması gereken konudur. Bu olumsuz imaja katkıda bulunacak daha birçok şey bulunmaktadır. İslam medeniyeti diyalogdan uzak, çatışmacı bir şekillendirme tehlikesi ile baş başadır. Hollywood bunu sadece Amerika toprakları ile sınırlamayarak etkisini küresel çapta da göstermek istemiştir. Bugün en geleneksel toplumlar bile bu tarz filmlere rağbet göstererek izlemekten keyif almaktadır. Buradan yola çıkarak Hollywood'un sadece dünyayı eğlendirmeyi hedeflemediği, aynı zamanda düşünceleri şekillendirme isteğini de taşıdığını belirtmek gerekmektedir. Bugün dünya genelinde bir medeniyet taşıyıcısı olarak Amerika'nın terörizm ile savaşı, İslam ile savaşı anlamında görülmektedir.

2003 yılı yapımı *Çarpışma (Crash)* filmi, Hollywood'un farklı etnik grubu, dini inanışı ya da cinsiyeti olanı Amerikan toplumunda nasıl ötekileştirdiği üzerine yapılmış eleştirel bir filmdir. Filmdeki İranlı karakter Farhad'ın öteki olarak temsili, konu açısından ilginçtir. Farhad, iflas etmesinin sebebi olarak gördüğü dükkânında çalışan Daniel'i öldürmek için bir silah satın almaya karar verir. Beyaz temsili olan kişinin silah dükkânına girer. Arap kökenli Farhad'ın kızı Dorri ile uzayan konuşmasından sıkılan dükkân sahibi, "Hey Usame! Cihat planını başka yerde yap" diyerek ırkçı tutumunu göstermektedir. Diyaloğun devamında Farhad, düzgün olmayan İngilizcesi ile dükkân sahibine cevap verir; fakat beyaz temsili olan kişi, kendisinin bir de bozuk İngilizcesini eleştirerek alay etmeye devam eder. Amerikan vatandaşı olduğu halde dış görünümünden dolayı Ortadoğulu terörist potansiyeli olarak görülen Farhad: "Ülkeme gelmiş bana hava atıyor. Uçakları kaçırıp, gökdelenlere çarpan ben değilim. Şimdi defol dükkânımdan!" önyargılı cümlesi ile ötekileştirilmektedir. Filmdeki bu

diyalogdaki ayrıştırıcı üslubun da işaret ettiği gibi toplumdaki cinsiyet, ırk ve sınıf ötekileştirmede birbirinden ayrı değil, birbirine bağlı iç içe geçmiş katmanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda;

> *Toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıf; biri diğerine bağlı olarak yaşam koşullarının ve yaşamdaki değişikliklerin oluşumunu sağlayan, farklılaşma ve tabakalaşmayla ilişkileri içeren temel sosyal ayrımlardır. Bu nedenle "sınıf" kavramı, cinsiyet ve ırk ayrımcılığının oluşmasına zemin hazırlayan anahtar kelimelerden biri olmaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, ırksal köken, etnik köken ve sınıf arasındaki ilişki örüntülerinin iç içe geçmiş olduğu görülmektedir. Toplumsal yapı içindeki ekonomik bağlamdaki eşitsizlik, doğal olarak politik, toplumsal, kültürel diğer alanlara da yansımakta, ırklar ve cinsler arasındaki ilişki örüntülerinde belirleyici olmaktadır (Balcı, 2008, s.65-66).*

Irkçılığın varlığını örtük olarak sürdürdüğü günümüzde, ırkçılık bir grubun önyargılı pratiklerinin hayata geçmesi ile uygulanmaktadır. Rosado (1997), ırkçılığın renk ya da cins ile ilgili olmadığına, güç ile ilgili olduğuna dikkat çekmektedir. Önyargı + güç olarak tanımlanan ırkçılık, öteki ile arasına sınırlar koyarak eşit olmayı reddetmektedir. Tıpkı ırkçılık gibi cinsiyetçilik de erkek ya da kadın ayrımcılığı yaparak, bunu farklı bir formda ortaya koymaktadır.

Hollywood'un yanında pedagojik olarak din çalışmak, genellikle takdir edilmeyen ve yetersiz bir alan olarak kabul edilmektedir. Genç nesil bilgiyi genellikle filmlerden edinmektedir; çünkü bir dersin ve hocasının iyi olup olmadığından ziyade, filmlerde öğrendiklerini hayal dünyaları ile bütünleştirmek onlara daha eğlenceli gelmektedir. Filmler, bireylerin duygularını ve ruh hallerini ifade etmeye yardım etmektedir. Filmler sadece bireyi mutlu etmek, bilgilendirmek ya da dehşete düşürmekle kalmayıp bireyi şekillendirmektedir. Hiçbir eğitim biçimi, bireyi filmlerin eğittiği kadar hümanize edemez denilebilir. Hollywood filmleri gücü elinde bulundurduğundan, bireye ait derin düşünce, inanç, değer ve umut ne varsa değiştirebilmektedir ve görsel-işitsel yöntemleri aracılığı ile negatif kalıplaşmış stereotipler oluşturmaktadır. Hristiyan olmayan grup ya da topluluklara karşı sürdürülen bu anlayış ve işbirliği, özellikle kendisini 'fanatizm' ile bağdaştırmaktadır. Görüntü içine yerleştirilen birçok anti-İslamik mesaj, nefret söylemini açığa çıkarmaktadır. Din

korkusu üzerine çerçevelenmiş İslam imajı; peygamber ve ailesi, kutsal kitap Kuran-ı Kerim gibi tasvir edilemez İslam geleneğine dayandırılmaktadır. İslami yaşam tarzı, modern sinemaya çevrilirken, dinin yasakları da bu çeviriden nasibini almıştır. Örneğin 1978 yılının Eylül ayında İmam Humeyni'yi destekleyen gruplar, İran'ın güneyinde kurulan Rex Sineması'nın çıkış kapılarını kapatıp, içerideki 400'ün üstündeki İranlı'yı diri diri ateşe vermişlerdir. Bu durum Hollywood için iyi bir malzeme olmuştur. İran'da yasağın kaldırıldığı ilk film Amerikan yapımı *Çağrı (The Message)* ve *Ömer Muhtar (Omer Mukhtar)* olmuştur.

Batı dünyasının ürettiği Müslüman, Arap ve Ortadoğu temalı filmlere bakıldığında bu filmlerin hiç de azımsanmayacak bir boyutta olduğu görülmektedir. Bir liste yapıldığında negatif imajı içeren filmlerin sayısı oldukça çoktur. Aynı zamanda Müslüman karakterin kahraman olarak görüldüğü filmlerin de varlığından bahsetmek mümkündür; fakat bunlar özellikle 11 Eylül 2001 olaylarından önce çekilmiş filmlerdir. Nitekim 11 Eylül saldırılarından sonra Müslüman dünyaya yönelik nefret söylemleri ve bunun yaygınlaştırılması, Müslüman kahramanların artık sonsuz kere varlığını kaybetmesine yol açmıştır. Kahraman olan Müslüman karakterin Hollywood filmlerindeki yerlerine baktığımızda bunlar şöyle sıralanabilir (Kozlovic, 2007, s.217):

1. Lawrance in Arabia filminde Prens Feisal rolüyle Alec Guinness,

2. Omar Mukhtar filminde Ömer Muhtar rolünde Anthony Quinn,

3. The Khartoum filminde Mahdi rolüyle Laurence Olivier,

4. Malcolm X filminde Amerikalı siyahi Müslüman lider rolüyle Denzel Washington,

5. Robin Hood: Prince of Thieves filminde Azeem rolünde Morgan Freeman,

6. The 13. Warrior filminde Ahmed Ibn Fahdlân rolünde Antonio Banderas,

7. The Siege filminde Haddad rolünde Tony Shelhoub Müslüman kahraman

Konu itibariyle Müslüman kahramanı temsil eden bu filmlere bakıldığında, kahramanı oynayan karakterin ne bir Müslüman ne de coğrafi olarak İslam coğrafyasına ait bir sima tarafından oynandığı görülmektedir. Bu oyuncular Amerikalı olmaları itibariyle tartışılması gereken başka bir konuyu da beraberinde getirmektedir.

Müslüman terörist filmleri artık meşrulaşmıştır. Gür sakallı, çılgın, güneş gözlüklü ve nefretle kaynaşmış olan bu tipler, terörizm ve İslam ile eşleştirilirken, İslam bir terörizm dini olarak algılanmaya başlanmıştır. Ölümcül görevleri yerine getiren bu insanların Tanrı'sı, merhametten yoksun olarak aktarılmaktadır. *Rules of Engagement (Sözleşme Kuralları)* filminde Araplar, Yemen'de ABD Büyükelçiliğine saldıran, aşırı duygusuz insanlar olarak gösterilmiş, hatta çocuk ve kadınlar da vahşi ve aşağılık katiller olarak tasvir edilmiştir. Yine *Paradise Now* filmi, Filistinli iki çocukluk arkadaşı olan Said ve Khaled'in, Tel Aviv'de nasıl bir 'intihar bombacısı' olarak yetiştirildiklerini hikâyeleştiren ve terörizmi ön plana çıkaran bir film olarak karşımıza çıkmaktadır.

Müslümanlığın sadece terörizm gibi negatif stereotipler kullanılarak değil, başka kalıpları kullanarak da ötekileştirildiği birçok film bulunmaktadır. Bunlardan biri *Doğu Doğudur (1999) (East is East)* filmidir. Adından da anlaşılacağı üzere ayrımcı dilin ve nefret söyleminin en belirgin kalıplarından biri olan coğrafik bölge filmde ön plana çıkarılmış, oraya ait ne varsa olumsuzlaştırılmıştır. Filmde, İngiliz bir bayanla evli olan Müslüman bir adamın ailesini iyi bir Müslüman gibi eğitmeye çalışması, nihayetinde çocuklarına şiddet uygulamasına kadar gitmektedir. Çocuklarının Arapça öğrenip Kuran-ı Kerim'i okuyabilmeleri için bu yola başvuran Müslüman baba karakteri, İslam'ın temsili olurken, İslam ise şiddet ile eşitlenerek negatif bir sunum içine yerleştirilmiştir.

5. 11 EYLÜL 2001 OLAYLARI SONRASINDA MEDYA, AYRIMCI DİL VE NEFRET SÖYLEMLERİ

5.1. İslamofobi Nedir?

Latince “phobos” kökünden gelen fobi, Yunan mitolojisine göre Savaş Tanrısı Ares’in yanından ayrılmayan, onu destekleyen Dehşet Tanrısı anlamına gelmektedir. Türk Dil Kurumu “fobi”yi, “belirli nesneler veya durumlar karşısında duyulan, olağan dışı güçlü korku, yılgı” (http://www.tdk.gov.tr) olarak tanımlamaktadır. Bu tanım, “fobi”nin zamanla düşmanlığa dönüştüğü çıkarsamasını da beraberinde getirmiştir.

İslamofobi’nin iki boyutundan da bahsetmek mümkündür. Bunlardan birincisi, korku duyulan şey öncelikle o topluluğun bir parçası olarak kabul edildiğinden dışlanmaktadır; çünkü dışlanan bu topluluk, etnik ve kültürel olarak onlardan farklıdır. İkinci olarak, korkulan grup, mevcut toplumun saflığını tehlikeye düşürme potansiyeline sahiptir. Batı’da daha önce de belirtildiği gibi, Greklerden ve Romalılardan beri karakteristik bir özellik olarak devam etmekte olan ‘venofobia’ (yabancı korkusu), Batı’nın tüm hikâye, mitoloji, film, sanat ve dini metinlerine sızmıştır. İslamofobi, önyargıların yerleşmesinde kilise söylemleri yanında, yazılı eserlerde de fazlasıyla etkili olmuştur. Ortaçağ seyahatnamelerinde Müslümanlar ötekileştirilirken, Kur’an da yalanlarla dolu bir kitap olarak tanıtılmıştır. Matbaanın getirdiği yazılı eserlerin yaygınlaşması olanakları ile birlikte Türk İmajı, ***“uzlaşmazlık söylemi içindeki öteki kavramı olarak Hristiyanlığın antitezi ve inkarı şeklinde tanımlanır”*** (Göknel, 2015, s.44).

Doğu ile İslam imajının en belirgin şekilde yerleştiği ülkeler, genellikle Almanca konuşulan ülkeler olmuştur; çünkü Karl May gibi yazarlar romanlarında ya da seyahatnamelerinde Doğu ve İslam’ı temsilen birçok anekdotu okurları ile paylaşmışlardır. Alman yazar May’ın roman kahramanlarından biri olan Kara Ben Nemsi, Hristiyan bir savaşçıdır. Vahşi ve zorba Müslümanlarla mücadele edip onlara üstünlük sağlamaktadır.

Yüzyıllardır süren bu ötekileştirme süreci, bugün Amerika ve Avrupa merkezci olarak kendini göstermekte, bir kültür kendine özgü dünyasını tüm dünyada egemen kılmaya devam etmektedir. Bu sayede İslam'a karşı gösterilen her türlü eylem ve şiddet meşru hale getirilirken, İslam dini ve coğrafyasına mensup olgular düşmanlaştırılmıştır. 'Müslüman eşittir korku' algısı, Amerika Birleşik Devletleri'nde 11 Eylül 2001 tarihli ikiz kulelere olan saldırıyla başka bir boyuta taşınmış; 'Müslüman eşittir terörist' algısı toplum hafızasına farklı yollardan kazınarak meşrulaştırılmıştır.

İslam korkusu ve düşmanlığı daha önce de belirtildiği gibi sadece bu olay yoluyla meydana gelmemiştir. Tıpkı bunun gibi 2 Kasım 2004 tarihinde Theo Ivan Gogh'un öldürülmesi, 7 Temmuz 2005 tarihinde Londra metrosuna yapılan saldırı ya da yakın zamanda Fransa'nın başkenti Paris'te gerçekleşen Charlie Hebdo dergisine yönelik saldırı, İslam'a karşı olan düşmanlığı körükleyen olaylardır.

Martin Luther'in 1454 yılında yazdığı *Eyn Manung der Cristenhest Widder der Durken* başlıklı risalesinde, İslam'ın Peygamber'i Hz. Muhammed için, *"kendi şeytan pisliğini ve küfürbaz mahmetlerini bizim sevgili İsa'mızın yerine koyan Türkler'e karşı korunmayı düşünmeliyiz"* demektedir. Bu anlayış yine bir başka Avrupalı yazar Voltaire de, *"zalim ve bağnaz bir canavar"* ifadesi ile pekiştirilmiştir ve ön yargılar düşmanlığa bu dönemlerde dönüştürülmüştür.

1997 yılında yayımlanan *Runnymede Report*'da (Runnymede Trust, 1997), İslamofobi şu şekilde tanımlanmaktadır:

> *İslamofobi, İslam'a karşı, temeli olmayan bir düşmanlıktı. Müslüman bireylere ve topluluklara karşı gösterilen haksız ayrımcılığın uygulamadaki sonuçları ve Müslümanlar'ın siyaset ve toplumsal olayların belli başlı akımlarından dışlanması, İslamofobinin ana unsurlarıdır*.

Ayrımcılık üzerine kurulu bu düşmanca tutum bireysel, daha sonra da kitlesel bir korkuya işaret etmektedir. Bu korku özellikle medya tarafından kitlelere yayılmakta, gerçek olan ile kurgulanan dolaşıma sokularak, bilgi yaygınlaştırılmaktadır. Batı kültüründe oluşturulan bu düşman algısı, bazı önemli kavramlar ile pekiştirilmektedir. Bunlar;

1. Paralel toplum,
2. Avrupa’nın İslamlaşması,
3. Kin vaazı’dır.

Bu kavramlar kullanılarak, İslam dininin Batı kültürü ile aynı şekilde olmasının mümkün olmadığı ifade edilmektedir. Aynı zamanda, İslam dininin ritüelleri olan, başörtü giyilmesi, namaz kılmak için camiler inşa edilmesi vb. olguların Batı doktrinlerince yasaklanması, ‘Avrupa ya da Amerika Hristiyanlara aittir’ propagandasının bir tezahürüdür. İslam kültürüne ve değer yargılarına bu karşı koyuş, İslâm dinine karşı duyulan önyargı ve düşmanlığın belirtileridir.

Sonuç olarak, İslamofobi önyargıların, sınırlamaların, ayrımcılığın ve şiddetin Müslümanlara ve İslam’a karşı uygulandığı geniş bir sistemden oluşmaktadır. İslam’a karşı uygulanan ayrımcılığın sonucu olarak Müslümanlara karşı yapılan fiziksel veya zihinsel saldırılar, Müslüman düşmanlığı veya Müslüman karşıtı ırkçılık olarak tanımlanabilir.

11 Eylül olaylarından sonra, İslamofobi teriminin giderek yaygınlaştığı görülmektedir. Runnymede Report’a göre (1997), İslam ile ilgili Batı düşüncesi, “açık” ve “gizli” olarak ikiye ayrılmaktadır ve bunlar şu şekilde sıralanmaktadır:

1. İslam statik ve değişime kapalı monolitik bir blok olarak görülmektedir.
2. Diğer kültürlerle müşterek değerlere sahip değildir ve diğer kültürleri etkilemediği gibi onlardan da etkilenmemiştir. Ayrı ve öteki olarak görülmektedir.
3. Batı’ya göre ikinci derecededir. İlkeldir. Barbarca, akıl dışı ve cinsiyet ayrımcılığıdır.
4. Şiddet içerir, tehdit edicidir ve saldırgandır. Terörü destekler ve medeniyetler savaşında yer alır.
5. Siyasal bir ideoloji olarak görülür.
6. Batı tarafından yapılan eleştiriler, Müslümanlar tarafından sorgusuz-sualsiz reddedilir.
7. İslam düşmanlığı, Müslümanlara karşı yapılan ayrımcılıkta ve Müslümanların toplum dışına itilmelerinde kullanılır.

8. Müslüman karşıtı düşmanlık, doğal ve olağan olarak algılanır.

1997 yılının Kasım ayında yayınlanan bu raporun dışında, Amerika'daki New York Post gazetesinin 22 Ekim 2010 tarihli başyazısı da bu düşünceleri destekler niteliktedir. New York'ta yapılan camileri eleştiren başyazı; *"Nerede ki camii vardır orada Müslüman mevcuttur ve Müslümanların olduğu yerlerde de problemler oluşur"* şeklindedir.

Elbette ki İslam inancına sahip Müslüman çoğunluk ile İslam adına şiddet ve terörü uygulayan radikal gruplar arasındaki farkı ayırt etmek gerekmektedir. Sorun aynı dine inanan; fakat dini olumsuz düşüncelerine ve davranışlarına yansıtan kişilerin ya da grupların aktivitelerini, bir dinin inananlarının hepsine mal edip o dini ötekileştirme sorunsalıdır. 11 Eylül saldırılarından sonra dönemin ABD Başkanı George W. Bush, İslami terör kavramını Amerikan toplumu içerisinde yaygınlaştırmış ve bunu medya organlarını etkin bir şekilde kullanarak başarmıştır. Özellikle 2001 yılı sonrası Hollywood film sektörü, İslamcı terörün toplum içerisinde dolaşıma girmesinde etkin bir rol oynamıştır. İslam ile terör arasında zorunlu bir ilişki kurma çabası ve bir teröristin dini kimliği ile yakın bir bağ kurma işlevi sadece İslam dini üzerinde gerçekleştirilmiş, diğer dini kimliklere böyle bir uygulama söz konusu dahi edilmemiştir. Bu nedenle bahsedilen algının oluşturulmasında, kasıtlı bir ideolojinin varlığından söz etme gerekliliği doğmuştur.

Batı gözüyle, İslam'ın kan ve kılıç yolu ile medeniyetleri yok etmeye çalıştığının telkin edilmesi, ayrıca bu dine mensup kişilerin ve bu dinin yoğun yaşandığı toprakların aşağılanması negatif algı operasyonlarının sonucudur. Elbette ki terörü bir siyasal baskı unsuru olarak kullanan ve benimseyen Müslüman kimliklerin ya da radikal grupların varlığı inkâr edilemez bir gerçektir. Ancak terörle ilgili olayların çekilip alınması, İslam'ın terör dini olarak sunulması ve dini Mevlana'nın değil de Taliban'ın temsil ediyor gibi gösterilmesi, Batı görüşünde İslam adına farklı düşüncelerin barındığı izlenimini oluşturmaktadır. Batı gözünde "değişik" olan Doğu, "normal" olan Batı'dır. İslam toplumlarının despotik, şehvet düşkünü, gelişmemiş aşiret toplumu, sapkın, akıl dışı ve esrarlı olarak tasvir edilmesi Amerikan popüler kültüründe kolaylıkla yer edinmiştir. Günümüz Hollywood filmlerinde, Arap ve Müslümanların şiddet içerikli

görüntülerin içine yerleştirilerek temsil edilmesi bunun bir delili olarak görülebilir. Eğlence endüstrilerinde stereotiplerin kontrolsüz olarak kullanılması, sinema seyircisinin yüz milyonlarca Ortadoğulu ve Asyalı insan hakkındaki algıları üzerinde güçlü bir etki yaratmaktadır. Öte yandan Amerikalılar, Arap ve Arap olmayan Müslümanları ayırt edemediklerinden, onlar için Araplar, İslam inancının en iyi temsilcileri olarak öteki ve aşırıyı temsil etmektedirler.

Medyanın, insan bilincini şekillendiren bir araç olarak kullanıldığını göz önünde bulundurduğumuzda, sinemanın öteki'yi oluşturmadaki etkisini tartıştığımız gibi diğer kitle iletişim araçlarına da bakmak faydalı olacaktır.

5.2. Medya ve İslam

Edward W. Said'in yaptığı geniş kapsamlı araştırmaların yer aldığı *Covering Islam (Medyada İslam)* kitabından yola çıkılacak olursa, Amerikan ve Batı Medyası'nın Müslümanlar ve İslam üzerine yoğun bir şekilde odaklanıp birçok konu ile ilgili olumsuz haberler yayımladığı söylenilebilir. Basmakalıp haberlerin Amerikan toplumunda sürekli ele alınıp gündeme gelmesi, toplumun da Müslümanları, yaşam tarzlarını tehdit edici bir unsur olarak görmelerine sebep olmuştur. Medya araçları vasıtasıyla binaları havaya uçuran, ticari havayollarını sabote eden ve şehir suyuna zehir katan Müslüman terör olgusu yaratılmaya çalışılmıştır. Her dönem İslam dünyası uzmanları (!), televizyon ve haber programlarına çıkarılırken, onların hazır reçeteleri İslam'a karşı negatif genellemeler içerdiğinden, halkta düşman algısı oluşturmuştur. Hatta 1995'te Oklahoma City'e yapılan büyük bombalı saldırının sorumlusu belli olmadan, gözler yine Müslümanlara çevrilmiştir.

> *Mart 1996'da İsrailli sivillerin öldürüldüğü üç intihar saldırısında son örneği görülen "terörist"i tartışmak için Mısır'ın liman kenti Şarm El-Şeyh (Sarm el Seik)'te büyük bir uluslararası konferans düzenlendi. Konferansa katılan çok sayıda devlet adamı arasında ABD Başkanı Bill Clinton, İsrail Başbakanı Şimon Perez, Mısır Başkan'ı Hüsnü Mübarek ve Filistin Lideri Yaser Arafat da vardı. Dünyanın her yerinde yayınlanan konuşmasında Perez, bütün suçun İslam'da ve İran İslam Cumhuriyeti'nde olduğu konusunda halkın gözünde en ufak bir kuşkuya yer bırakmadı. Konferanstan çıkan sonuç da aynı yöndeydi. ABD ve Batı'da medya çevreleri İslam'a karşı öylesine doldurulmuştu ki Nisan 1995'te Oklahoma City*

kentinde bombalı saldırı olduğunda çalan alarm zilleri Müslümanlar'ın yine saldırdığını düşündürmüştür (Said, 2006, s.15).

Edward Said, bu bilgiyi verdikten sonra İslam dünyasına karşı açılan söz konusu maddi ve manevi savaşın sebebinin vurgulanması da dikkat çekicidir. Said, bu durumu Peter Rodman'ın İslam Dünyası ile ilgili *National Review*'deki yazısına (1992) atıf yaparak açıklamaktadır:

İslam dünyasının büyük bir kısmı toplumsal bölünmeden mustariptir, maddi açıdan Batıdan aşağı seviyede yer aldığı için hüsranla doludur. Batı kültürünün nüfusundan rahatsızdır ve hıncının (Bernard Lewis'in öfke siyaseti dediği şey) etkisi altındadır. Bu dünyanın zehir saçan Batı karşıtlığı taktik gibi durmuyor (Said, 2006, s.19).

İslam'ın, bu yaklaşımlardan yola çıkıldığında sadece medyada değil, farklı çalışma alanları oluşturan çevrelerce de tartışma konusu haline getirildiği görülmektedir. Hollywood, bu kötüleştirme operasyonunun sadece bir ayağı gibi görünmesine rağmen çok büyük etkilere sebep olmuştur. Dev bütçeli ve konulu filmler dalgasında Müslümanları her tür kötülüğün başkahramanı olarak gösterip sorumlu tutmak, sonuç olarak tüm insani özelliklerinden yalıtılmış olan bu gruba karşı koyabilecek, onları doğduklarına pişman edecek bir Batılı ile İslam'ı yok etmek, bu filmlerin başlıca hedefi olmuştur. *Delta Force (1985, Delta Harekatı), True Lies (1994, Gerçek Yalanlar), Indiana Jones* serileri gibi filmlerde, Şark'ın egzotikleştirilmiş stereotiplerinden, teröristleştirilmiş stereotiplerine geçiş yaşanmıştır. Tüm bu yanlış temsillerle Müslümanlar, husumet ve aşağılanma hareketlerine maruz kalmışlardır. İslam'ın çok yönlü bir şekilde eleştiriye maruz kalması, onun her alandan, kısmen de kişiler tarafından hoyratça saldırıya uğramasına neden olabilmiştir.

İslam'a karşı kültürel savaş açanların en baş isimlerinden biri olan Bernard Lewis, *The New York Review of Books, Commentary, Atlantic Monthly* ve *Foreign Affairs* gibi dergilerde düzenli olarak yayınlanan yazılarında, özellikle İslam'ın bizim içinde yaşadığımız normal dünyanın dışında kaldığını, çağın çok gerisinde bir yaşam ve inanç tarzı olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre İslam halkları, Batılı olmadıkları için iyi olmaktan ve kültürel, siyasal ya da tarihsel olarak bunu göstermekten çok uzak

halklardır. 1950 yılında The Atlantic dergisinin Eylül sayısında *"Müslüman Öfkenin Kökleri"* başlıklı yazısı, ayrıca dergi kapağının teması olmuştur. Hazırlanan kapak, yazının özeti gibidir; Müslüman, türbanlı bir kafa, gözlerinden ateş saçan bir öfke ve nefretle okura bakarken, gözbebeklerinde Amerikan bayrakları vardır. Müslümana öfkesini tarihsel ve genetik olarak niteleyen Lewis yazısında şunları söylemektedir:

> *Artık bir mesele ya da politika olmaktan çoktan çıkmış, bunları ele alan hükümetleri bile kat kat aşmış olan bir haletiruhiye ve hareketle karşı karşıya olduğumuz açıkça görülmektedir. İçinde bulunduğumuz durum medeniyetler çatışmasından öte bir şey değildir. Bizim Yahudi-Hristiyanlık mirasımıza, şimdimize ve her ikisinin de dünyaya yayılmasına karşı ezeli hasmımız belki irrasyonel ama tarihten kaynaklanan bir tepkidir. Bu çekişmeye bizlerin de aynı ölçüde tarih kaynaklı ve aynı ölçüde irrasyonel bir tepki verecek kadar tahrik olmamız son derece elzemdir (Said, 2006, s.35).*

Lewis'in son derece tarafgirlik içinde yazmış olduğu bu yazı, Müslümanlığa "bize", "bizim seküler" dünyamıza saldırırken, bu saldırganlığın temelinde tarihsel ve genetik bir koşullanma olduğuna yöneliktir. Bu durum, Batılı bir yazar olan Lewis'in kibirli bir bakış açısına sahip olduğunu göstermesi açısından son derece önemlidir. O'na göre 'bizim' dünyamız İsrail ve Batı dünyası, 'onlarınki' ise İslam dünyasıdır.

Yukarıda anlatılan bakış açısından yola çıkacak olursak bu fikirlerin düşmanca olduğunu söylemek abartılı olmayacaktır. Yine New York Times'ta çalışan gazeteci Judith Miller, *God Has Ninety Nine Names: Reporting from a Militant Middle East* isimli kitabında militan İslam'ın Batı kültürüne karşı bir tehdit oluşturduğuna değinerek İslami tehlikeyi anlatmaktadır. İslam'ı, terörizm ve despotizm dini olarak tanımlayan Miller, sık sık televizyonlara da çıkıp İslam tehlikesini abartılı bir korkuya dönüştürmüştür. Böylece yeryüzünde nerede bir patlama olursa, bu olayın arkasında kesinlikle "terörist Müslümanlar" vardır algısını oluşturmuştur. Bu da İslam karşıtı seferberliği, Batı dünyası adına meşrulaştırma yolunda önemli bir adım olmuştur. Miller'e göre, moderniteye katkı yapan her türlü "kötülük", mutlaka İslami kaynaklıdır ve onun tanımlamaları, bahsettiği bölgenin gerçeklerinden ziyade kendi düşüncelerinden yansıyan iddialarıdır. Bu gibi klişeleri yüzünden Miller'in İslam dünyasına ilişkin ele aldığı konular dinsel ve ideolojiktir (Miller, 1997, s.40).

Günümüzde çizilen İslam tablosunda yer alan bu yanlış temsiller ve çarpıtmalar ne gerçek bir anlama arzusunu öne çıkarmaktadır ne de duyacak ya da görecek bir şey varsa onu duyma ve görme isteğini ortaya koymaktadır. Medyanın Batılı haber okurlarının tüketimine sunduğu İslam'a dair imgeler ve süreçler, naif ve faydacı İslam tarifleri olmaktan çok uzaktır. Aksine Noam Chomsky tarafından yazılan bir dizi kitapta -özellikle Edward S. Herman ile birlikte yazılan Rızanın İmalatı, Terörizm Kültürü ve Deterring Democracy gibi kitaplarda- gayet açık ifade edilen nedenlerle İslami tanımlar, düşmanlık ve cehalet barındırmaya devam etmektedir (Said, 2007, s.49).

5.2.1. Medyada Nefret Söylemi ve İslam

5.2.1.1. 11 Eylül Saldırılarından Sonra Amerikan Politikaları

11 Eylül 2001'de, Dünya Ticaret Merkezi'ne ve Pentagon'a yapılan saldırılar ve bunun sebebi olarak da El Kaide ve İslam terörizminin gösterilmesi, Batı dünyasını bu büyük terör hamlesine karşı taarruza geçirmiştir. Amerika'nın terör politikalarının değiştirilmesi, uluslararası düzeyde bir terör dalgasının yayılmasına da neden olmuştur. Merkezinde İslam'ın ve buna inanan Müslümanların bulunduğu bu saldırı, Amerika'nın coğrafi olarak korunaklı görünen yapısına bir tehdit oluşturup, Amerikan halkının kendi topraklarında kendilerini savunmasız hissetmesine neden olmuştur. Bu konu ile birlikte halk tarafından ABD'de dış politikalar hakkında verilen kararların onaylanması ve böylelikle Bush gibi Cumhuriyetçilerin de halk nezdinde güçlenmesi sağlanmıştır. Cumhuriyetçiler, 2002 yılından 2008'e kadar ABD dış politikasında verdiği her kararda, Amerikan halkını arkasına almıştır.

> *ABD'de oluşan/oluşturulan korku atmosferiyle halk, yönetimin aldığı bütün kararları ve saldırgan dış politika hamlelerini destekler hale gelmiştir. Bunun ötesinde İslamcı bir saldırının gerçekleşmesi endişesi, demokrat muhaliflerin de seslerini yükseltmelerine engel olmuştur. Hâlbuki Bush yönetiminin uygulamaları, ABD'nin köklü değerlerini ve demokratik uygulamalarını askıya alacak kadar ileri gidebilmiştir. Ülke içerisinde bireysel özgürlükleri kısıtlayan yasalar ve iletişim araçlarının takibi ile özel hayatın gizliliği ihlal edilmiştir (Bal ve Yeğin, 2011, s.1).*

Amerika'nın bu noktada insani amaçla 2003 yılında Irak'a girmesi ve burada CIA'n uyguladığı insanlık dışı işkence metodları, ciddi insan hakları ihlalinin bir göstergesi olmuştur; fakat gerek Avrupa gerek Hristiyan dünyası ve Amerikan halkı, bu uygulamaları toprağı ve insanlarını korumak amaçlı bir mücadele olarak görmüştür. Oluşturulan bu Batı yanlısı algıyla, başkan George W. Bush'un dış politikası pragmatik olarak gözükse de, aslında ideolojiktir denilebilir. Başta El Kaide terör örgütü olmak üzere terörizme karşı çözüm planında, duygusal bir stratejinin sonucu olarak bütün İslam topraklarında terörizme savaş açmak yer almıştır. Nitekim Amerikan halkı 11 Eylül saldırılarından sonra, Saddam Hüseyin'in yönettiği Irak'ın elinde kitle imha silahları olduğu noktasında ikna edilmiştir. Aynı zamanda Afganistan'a giren ve çevredeki ülkelere de ya Amerika ile ya da Amerika'nın karşısında düşman olarak konumlanmaları gerektiğini söyleyen ABD Başkanı Bush yönetimi, siyah-beyaz dikotomisine hapsolmuştur.

11 Eylül'ün oluşturduğu küresel destek sadece Amerika'yı değil, uzun yıllardır Çeçenistan coğrafyası ile hesabı olan Rusya'yı, Sincan bölgesinde yaşayan Türklerden rahatsızlık duyan Çin'i ve Filistin topraklarını Müslüman halkı ile paylaşmak zorunda olan İsrail'i de harekete geçirmiştir. Böylelikle tüm dünyada yankılanan 'İslamcı terörizm' adı altında yapılan her türlü operasyon, meşruluk kazanmıştır.

Washington yönetimi, saldırıların sorumlusu olan El Kaide ve İslami terörizm ile Ortadoğu'nun sorunlu yapısı arasında kuvvetli bir bağ olduğuna inanmış, bu inanç bölgeyi şekillendirmek için üretilen politikaların destek bulmasını da sağlamıştır. 11 Eylül sonrası süreçte ABD başkanı George W. Bush, Amerikan yönetiminin duruşunu net bir şekilde ortaya koyarak yürütülecek mücadelenin sadece savunmadan ibaret olmadığının ve terörü destekleyen ülkelere karşı da Amerikan ulusunun savaşacağının altını ısrarla çizmiştir (Özpek, 2012, s.184).

Uluslararası ilişkiler disiplini, bu durumu birkaç teori üzerinden açıklamaya çalışarak ilk olarak '*realist kuram*'ı öne sürmüştür. Realist kuram; devlet dışı gibi görünen aktörlerin aslında o kadar da devlet dışı olmadığı iddiasına dayanmaktadır. Lieber ve Alexander'ın temelini attığı bu kurama göre, güçsüz devletler Amerika'nın dünya gücü olma durumundan endişe duymakta ve kendilerinin egemenliğine tehdit

olduğu endişesi yaşamaktadır. Bundan dolayı terörist gruplarla anlaşma yaparak ABD'yi içeriden korkutup, başka devletlere saldırmasının önüne geçmek istemektedirler. Fakat bu kuram, 11 Eylül olaylarında tam tersi bir şekilde tezahür etmiştir. Diğer bir kuram olan *'liberal kuram'*a göre, devletin yönetim potansiyeli ile terörizm arasında sıkı bir bağ vardır. Francis Fukuyama'ya göre, zayıf devletler sadece kendisi için bir tehdit kaynağı değil, aynı zamanda dünya sistemi için de bir tehdit unsurudur. Dolayısıyla demokratik reformlar vasıtası ile iyileştirilmesi gerekmektedir. Hem liberal hem de realist kurama göre, terörizmin çıkış noktası devletler olmuştur (Lieber ve Alexander, 2005, s.109-116).

11 Eylül olayından sonra Irak'a girilmesi ve bunun nedeninin oradaki kitle imha silahlarının yok edilmesi olduğu iddiası, zamanla gerek dünya gerek Amerika dış politika gündeminde eleştiri oklarının hedefi olmuştur; çünkü birçok Amerikan askeri Irak'ta ölürken Irak'ta kitle imha silahları bulunamamış ve başarılı bir askeri operasyon süreci yaşanmamıştır. Amerikan ekonomisini de yıpratan bu demokrasi götürme çabaları, Bush yönetiminin içeriden desteğini kaybetmesine neden olmuştur. Yönetime eleştirilerin yükselişi, ABD imajının sarsılması tehlikesine kadar ileri gidebilmiştir. Bu eleştirilerin sonunda 2006'daki ABD Kongresi'nde yönetim demokratların eline geçmiştir. Daha sonrasında 2008 yılında Müslüman bir babanın oğlu olarak seçime adaylığını koyan siyahî Barack Obama, Amerikan Başkanı olarak seçilmiştir. Obama'nın gelmesi, dönemin dış politika stratejisini eleştirmesi, hiçbir dinin terörizm ile özdeşleşemeyeceği yönündeki düşünceleri ve başkan seçildikten sonra izlediği politikalar, 11 Eylül sonrası İslami terörizm olarak estirilen havayı bir nebze de olsa değiştirmiştir. Örneğin, Obama'nın Irak'tan çekilme kararını alması, bahsedilen olumlamanın ilk adımlarından biri olmuştur.

5.2.1.2. Nefret Söylemlerinin Medya Kaynaklı Yaygınlaştırılması

Araştırmanın kapsamı bakımından nefret söyleminin sinema dilinde, Amerika'da yaşayan Müslümanların durumlarını anlamak açısından ele alınması için, öncelikle nefret söyleminin (hate speech) kuram içi ve kavramsal incelemesini uluslararası düzeyde tartışmak gerekmektedir. Nefret söylemi:

> *İktidar, makbul vatandaş olarak tanımladığı kitlelerin yardımıyla daha doğrusu suç ortaklığı ile şiddeti, gündelik yaşam alanındaki söylem ve pratiklerde sıradanlaştırarak yeniden üretir. Bu süreçte toplumun bilinç yapısı faşizan bir şekilde yapılandırılırken insan, farklı düşünenlerden, farklı din ve etnisiteden olanlardan, farklı cinsel eğilime sahip olanlardan, kısaca ötekilerden korkar, nefret eder ve söylemsel-eylemsel şiddetini kullanarak iktidarını, kendi varoluşunu tehdit ettiği şeklinde bilincine yerleştirdiği bu unsurlardan korkar. Nefret söylemi bireylere, ırklara, ten renkleri, etnik kökenleri, toplumsal cinsiyetleri; milletlere dinleri, cinsel tercihleri, yetersizlikleri ve diğer bireysel ayrımcılık biçemleri temelinde yöneltilen nefreti içeren ve teşvik eden sözler" şeklinde tanımlanmaktadır (Binark, 2010: 23).*

Günümüzde ayrımcı dil ve nefret söylemi sadece haber ya da köşe yazıları ile sınırlı değildir. Farklı iletişim araçlarının da kullanıldığı görülmektedir. Özellikle görsel alanda üretilen ayrımcı dil, ırkçılık, yabancı düşmanlığı, anti-semitizm, kadın düşmanlığı, homofobi gibi nefret söylemlerini içeren kavramlarla bezenmektedir (http://www.nefretsoylemi.org/).

Avrupa Konseyi'nin, Bakanlar Kurulu Komitesi tarafından yayımlanan "nefret söylemi" 97(20) tavsiye kararına göre nefret söylemi:

> *Irkçı nefreti, yabancı düşmanlığını, Yahudi düşmanlığını veya azınlıklara, göçmenlere ve göçmen kökenli insanlara yönelik saldırgan, ulusalcılık, etnik ayrımcılık ve düşmanlık şeklinde ifadesini bulan dinsel hoşgörüsüzlük dahil olmak üzere hoşgörüsüzlüğe dayalı başka nefret biçimlerini yayan, kışkırtan, teşvik eden veya meşrulaştıran her türlü ifade biçimi olarak anlaşılmaktadır. Mahkeme tarafından kesin bir tanımı yapılmamakla birlikte, hoşgörüsüzlüğe dayalı bu türlü ifade biçimi, bu kavramın içinde ifade edilmektedir (Weber, 2009, s.3).*

Michel Rosenfeld, nefret söylemini; ırk, din, etnik köken veya ulusal köken temelinde nefreti teşvik etmek için tasarlanmış konuşma olarak tanımlamaktadır. Nefret söylemi, ifade özgürlüğü adı altında, çağdaş anayasal hakların üzücü bir şekilde sorunlu hale getirildiğini ifade ederken, konuşma ve ifade özgürlüğünün de sınırları olduğu yargısını ön plana çıkarmaktadır.

Rakel Dink, Nefret Suçları ve Nefret Söylemi Konferansı'nda nefret söylemine ilişkin şunları söylemiştir (http://www.nefretsoylemi.org/):

Nefret suçları ve nefret söylemi konferansında, dinleyici olarak oturduğum yerde, nefret söyleminin sözcüklerden ibaret olmadığını, bu noktada sözcüklerin yan yana gelişinin de, kim tarafından, ne zaman, nerede ve niçin kullanıldığının da çok önemli olduğunu düşündüm

ABD Anayasası içeriği daha önce de belirtildiği gibi, fikir özgürlüğü ve onu ifade etmeyi (free speech) yorumlarken, bunu sınırlama konusunda isteksiz davranmıştır. Amerikan İletişim Derneği'nden Jackson J.'in söylediği gibi düşünce kontrolü totalitarizmin özelliklerine hâkimdir ve bu konuda hiçbir şey iddia edilemez. Vatandaşı bu hataya düşmekten korumak hükümetin görevi değildir; fakat hükümeti hataya düşmekten korumak vatandaşın görevlerindendir. İfade özgürlüğünün bu mutlakiyetçi yaklaşımı, tamamen şeffaf sosyal bozulma veya olan tanımıyla müstehcenlik yerine, hak veya konuşma doğasının bastırılmasıyla ilintilendirilebilir. Ancak aksine bu, ABD Yüksek Mahkemesi'nin bu fikirleri serbest piyasa kavramıyla kabulünü yansıtmaktadır. Hükümetin en iyi fert gücü olduğunu savunan Amerikan Yasası, bu şekilde sahteliğin veya nefret duymanın alt gerekçelerini ifade ederek hakikatin kaçınılmaz zaferine ulaşmış olmaktadır. Amerikan yaklaşımına göre, "maddi kötülük" olmadığı müddetçe ifade özgürlüğü kapsamına girilmektedir. Weinstein (2009) bu yaklaşıma ait yaptığı açıklamalarda, Amerikan ifade özgürlüğü doktrininin yoğun düşmanlık olarak algılanmaması gerektiğini, içerik tabanı bakımından sakıncalı, kötüleme içeren, ırkçı ya da toplumsal içeriklere ancak konuşma engeli oluşturulabileceğini söylemektedir. Ancak mesajın konusu ya da içeriği ile ilgili hükümetin kısıtlama yetkisi yoktur.

Nefret söyleminin Amerikan toplumu içerisinde bu kadar kabul görmesi durumu, 11 Eylül saldırılarından sonra daha çok görünür olmuştur. Özellikle Amerika'da yaşayan Amerikalı Müslüman ya da göçmen Müslümanlara karşı bakışın nefrete dönüştüğü ve bu nefretin Hollywood Sineması basamağınca da desteklendiği görülmektedir. Örneğin, Amerikan-Hindistan ortak yapımı olan *My Name is Khan (Benim Adım Khan)* filmi, 11 Eylül saldırılarından sonra Amerika'daki Müslümanlara

yönelik nefret söylemini konu edinmiş ve bu noktada; "My name is Khan and I am not a terrorist" sloganı ile Müslümanlığın terörizm ile aynı kategoride değerlendirilmemesi gerektiğini ifade etmiştir. Hint asıllı bir Müslümanın (Khan), Amerika'ya göç ettikten sonra orada yaşayan dul bir Budist bayanla evlenmesi ile başlayan filmin hikâyesinde, Khan'ın 11 Eylülden sonra, eşi ve eşinin evliliğinden olan oğlu ile olan ilişkisi ve yaşadıkları toplumla olan çatışmaları anlatılmaktadır. 11 Eylül olayından sonra, Khan'ın evlendiği eşinin önceki evliliğinden olan oğlu, beyaz Amerikalı okul arkadaşları tarafından Müslüman olduğu gerekçesi ile öldürülmüştür. Dolayısıyla ülkede esen nefret söylemi Khan'ın ailesini de bulmuştur. Khan'ın inanışı ile ötekileşen, bu negatif temsili dönemin başkanı George W. Bush'a ulaşmak üzere yola çıkması ve yaşadığı trajik olaylar ile film devam etmektedir. Filmde dikkat çeken noktalardan biri de, 11 Eylül'e kadar Amerikalılar ile çok iyi komşuluk ilişkileri olan Khan'a ve ailesine, o günden sonra hiçbir neden yokken farklı bir bakış sergilenmesidir. Bu durum dün ile bugün arasında, sadece bakışın değişmesini göstermesi bakımından çok ilginçtir. Khan Müslüman'dır. 11 Eylül saldırıları El Kaide; yani Müslüman grup tarafından organize edilmiştir. Amerikan medyasında yoğun bir biçimde oluşturulan nefret söylemine, Müslüman olduğu için Khan da mahkûm edilmiştir.

11 Eylül'ün terör eylemlerinin medya ayağına bakıldığında, Amerikan medyasındaki egemen söylemin ve sunumların son derece kışkırtıcı, savaş yanlısı ve taraflı olduğu görülmektedir. Böylelikle yapıcı bir rol oynamaktan ziyade yıkıcı bir rol oynayan medya, savaş söylemini desteklerken aslında savaşın neden ve nasıl olduğuna odaklanamamıştır.

11 Eylül sonrası süreçte medya açısından meydana gelen önemli bir yenilik, embedded gazetecilik türü olmuştur. ABD'nin Irak'ı işgali sırasında kullanılmaya başlayan Türk basınında "iliştirilmiş", "bindirilmiş" anlamına gelen sözcük, Ragıp Duran'a göre "bir ortama mekana sağlamca tespit edilmiş, içine gömülmüş" anlamında olup, iliştirilmek anlamının taşıdığı hafifliğin, zayıflığın tersine gazeteci ile kaynağın (burada Amerikan ordusu dolayısıyla ABD yönetimi/devleti) arasındaki ilişkinin yoğunluğunu, gücünü belirtmektedir. Irak'ı işgal sırasında gazeteciler, askeri bir kampta eğitim gördükten sonra, üniforma giyinip orduyla birlikte Irak'a girmişlerdir. Bu noktada "embedded" gazetecilerin Amerikan ordusu

ile sözleşme imzalamış olması da haberlerin taraflılığı konusunda şüpheye yer bırakmamaktadır (Koçer,2009, s.45).

Noam Chomsky'nin bu esnada medyanın saldırgan tutumuna ilişkin açıklamaları oldukça dikkat çekmektedir. Chomsky, şiddetin şiddetle körüklenmesine ve öç alma duygusunun toplum tarafından kabulüne yönelik medya söyleminin, toplumdaki bireyin gelecekte de böyle eğilimlere girmesine önayak olacağını düşünmektedir. Diğer yandan ABD'nin "küresel terör" olarak adlandırdığı 11 Eylül saldırıları sonrası, tüm dünyadaki güç etmenleri de ABD yanında şekillenmiştir.

11 Eylül'ün bir Hollywood felaket filmi esintisi ile sunulması; ama gerçekte yaşanmış olması, kurgu mu gerçek mi algısında yanılsamalara da yol açmıştır; çünkü birçok Hollywood üretimi felaket filmi, ikiz kulelere saldırılan günkü gibi kurgulanmıştır. Ancak 2001 yılı öncesinde çekilen birçok felaket filmine baktığımızda, aslında İslamofobi'nin, Amerika ve Avrupa kıtasında daha önce tohumlarının atıldığı görülmektedir. 11 Eylül saldırılarından sonra El-Kaide örgütünün saldırının sorumluluğunu üstlenmesi, gerek Amerika, gerek Avrupa'da İslam'a karşı inanılmaz bir nefret uyandırmıştır. Bu durum sadece haberlerde değil, günlük yaşamda da kendisini bütün şiddetiyle göstermiştir. Örneğin, sırf sarık taktığı için Hindistanlı bir Sih benzinci öldürülmüştür. Yine Arapça konuşan, başı örtülü birçok insan, yolcu uçaklarında hakaretlere maruz kalıp yaka paça indirilmiştir. Özellikle Avrupa'da Hz. Muhammed'in karikatürlerinin dergilerde yayımlanması, Amerikan televizyon dizilerinde kötü karakterlerin Müslüman kimliği ile sunulmasının artış göstermesi vb. ile nefret dalgası toplumun her kesimini büyüsü altına almıştır. Burada dikkat çeken noktalardan biri ise şudur: 2001 olayları bu nefreti başlatan değil, alevlendiren bir olay olmuştur; çünkü sadece bir kez deneyimlenen bir olay, nefretin oluşması için başlıca neden olmaya uzaktır ve bu olay, daha önceden birçok kez farklı açılardan deneyimlenen olayların tetikçisi gibi görünmektedir. Bu durum araştırmanın başında da belirtildiği gibi, 'ötekileştirmenin' şiddetini arttırarak nefret söylemine dönüşmesi durumudur.

İslamofobi, bir nefret söylemidir ve 11 Eylül 2001 tarihinin çok öncesine dayanmaktadır. İslamofobinin son safhası olan nefret söyleminin ise 1979 İran Devrimi ile başladığını söylemek konuya açıklık getirmek adına önemlidir. İran Devrimi'ni

açıklamadan önce, aslında Müslümanlara karşı bu nefretin İslam'ın doğuşuna kadar gidebileceği söylenebilir; çünkü Hristiyanlar, İsa Mesih'in hem Tanrı'nın oğlu hem de Tanrı'nın vücut bulmuş hali olduğuna inanmaktadır. Bunun karşısında Müslümanların Hz. İsa'yı sevmekle beraber, Hz. Muhammed'i son peygamber olarak görüp benimsemesi, bu iki inancın uzlaşmasını mümkün kılmamaktadır. Hristiyanlara göre İsa Mesih'ten sonra Tanrı'nın başka bir elçi göndermesi ve Hristiyanlıktan sonra İslam dininin meşru olarak kabul edilmesi mümkün değildir. Müslümanlara göre ise Hristiyanlık, hak din tecelli etmeden önceki İslam'ın bir biçimi olarak görülmektedir. Dolayısıyla, bu farklı görüşler, her iki inancın birbirini ötekileştirmesine yol açmıştır. Nitekim Arap Yarımadası'nda İslam dininin ortaya çıktığını duyan bir Hristiyan'ın bunu batıl bir inanç olarak algılaması gayet normaldir.

Ötekileştirme sorunsalının başlangıç noktası, aslında burada değildir. Sorun, inançların birbirine olan bu ayrımcı tutumunu düşmanlığa çevirmesidir. Olduğu gibi kabul etmek, kavgacı bir ruhun rutini olmaktan çok uzak bir anlayış biçimidir. Ortaçağ'daki şiddetli İslam aleyhtarlığının başlangıç noktasını da bu oluşturmaktadır. Bu nedenledir ki Hz. Muhammed'in sahte bir peygamber olduğu ve Kuran-ı Kerim'in de onun palavralarından ibaret bir metin kurgusu olduğu batıl inancı yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Hz. Muhammed'in kişiliğine yönelik birçok saldırı ve iftira içeren hakaretler ile bu düşünce asırlar boyu şiddetlenerek devam ettirilmiştir. Günümüzde yapılan birçok hakaret içeriğinin özü, tarihte gelişen bu batıllık kurgusuyla çok ilintilidir. 30 Eylül 2005 yılında Danimarka'da bir gazetenin, Hz. Muhammed ile ilgili 12 karikatür yayınlaması, tarihsel süreçteki düşmanlığın tezahürlerinden biridir. Yine İslam'ın manevi bir din olmasından ziyade cismani bir din olarak anlatılması, başka bir batıl kurgudan ibarettir. Çok eşlilik, cennet, huri gibi motifler, İslam'ın aleyhine deliller olarak kullanılmaktadır. Hz. Muhammed'in çok eşli oluşu, özellikle Hz. Aişe ile genç yaştaki izdivacı, İslam peygamberinin zevk ve sefa düşkünü sayılması ve İslam'ın Hristiyan dünyası adına batıl olması için yeterli sebepler olarak sunulmuştur. Yine Ortaçağ döneminde ve sonrasında çevirilen hikaye, şiir ve masal; yani İslam coğrafyasından çıkan her türlü edebi ürün, İslam aleyhtarlığını tetikleyecek şekilde çevirilip okutulmuştur. Bunlardan en önemlisi *Binbir Gece Masalları* adlı eser

olmuştur. Masaldaki haremler, cariyeler ve cinsellik çağrıştıran benzer temalar, İslam'ı batıl bir din yapmaya yeterli olmuştur.

1972 yılında gerçekleşen Münih Olimpiyatları'ndaki katliamlar, İslam ile şiddeti bir kez daha karşılaştırmış, "İslam terörizmi" kavramı sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Yakın tarihe gelindiğinde İran Devrimi'nden bahsetmek önemli olacaktır; çünkü İran Devrimi açık Batı düşmanlığı olarak ilan edilmiştir. 4 Kasım 1979'da İran'daki Amerikan Büyükelçiliği basılırken, elçilik içindeki kişiler bir buçuk yıla yakın bir süre ile rehine olarak tutulmuştur. Bu yolla, bütün dünya basını yine İslam adı altında Müslümanları canavarlaştırmış, barbar bir din olarak lanse edilen İslam, nefret söyleminin oluşmasına katkı sağlamıştır. Bundan sonraki dönem ise Soğuk Savaş'ın bittiği 1989 Devrimleri Dönemi'dir. Amerika gibi kapitalist ülkelerin birçok söylemini meşrulaştırmada Rusya'nın 45 yıldır sürdürdüğü ve dünya siyasetini şekillendiren komünizm önemli bir araç olmuştur. Bu araç, 1989 yılında yıkılınca, kapitalist ülkelerin söylemlerini meşrulaştıracağı karşıt bir eksen aranmıştır.

Bu noktada İrvin Cemil Schick'in (2015, s.8) tespiti yerindedir:

> *Nitekim Francis Fukuyama'nın 1989'da yayınladığı "The End Of History" (Tarihin Sonu Mu?) başlıklı makalesinde, komünizmin çöküşü ile liberal demokrasinin zaferinin, insanlığın toplumsal ve iktisadi evriminin sonunu müjdelediği iddiasına cevaben, Samuel Huntingto 1993'te "The Clash Of Civilizations?"(Medeniyetler Çatışması mı?) başlıklı makalesini yayınlayarak, Soğuk Savaş'ın akabinde çatışmaların, toplumların dini ve kültürel kimlikleri ekseninde şekilleneceğini belirtmiştir. İşte günümüz İslamofobi'nin temel dayanaklarından biri de bu fikirdir. 'Medeniyetler Çatışması' fikri yalnız Soğuk Savaş'ın bitiminden 3-4 yıl sonra ortaya çıkmakla kalmamış, bizatihi Soğuk Savaş'ın bitiminin bıraktığı boşluğu doldurmak iddiasıyla ortaya çıkmıştır. Yürütülen mantık ise çok ilginçtir: "İnsanlar mutlaka çatışacaktır" varsayımından hareket ederek, "acaba şimdi hangi nedenle çatışacaklar" sorusunu cevaplandırmaya çalışmıştır. Yani "yorgan gitti, kavga bitti" yoktur; "nerede kavga edecek yeni bir yorgan bulacağız" vardır. Bu, aslında kendi başına oldukça düşündürücüdür*

İslamofobi'nin giderek artmasının düşündürücü nedenlerinden biri de, Batı ülkelerindeki Müslüman göçmen nüfusun yoğunluğudur. Bu noktada kendi inanış ve yaşam tarzlarını beraber getirerek ait olmadıkları bir toplumda var olmaya çalışan

Müslümanlar, yaşadıkları toplumun buna direnmesi sonucunda ortaya çıkan bir düşmanlıkla mücadele etmek durumunda kalmıştır. Bu, coğrafi olarak uzaklıktan ziyade, iki farklı medeniyetin aynı topraklarda yaşamaya çalışması neticesidir denilebilir. Pratikte Müslümanlara uygulanan düşmanca tavırlar, teoride İslam'a karşıdır. Bunlardan birkaçına yönelik şu örnekler verilebilir:

1. Fransa'da 2004 yılında kızların devlet okullarına başörtüsü ile girmesi yasaklandı.

2. Hollanda'da Pim Fortuyn ve Geert Wilders gibi politikacıların söylemi, birçok camiinin kundaklanmasına sebep oldu.

3. 2005'te Londra metrosundaki patlamada 52 kişinin ölümü ve 700 kişinin yaralanması, İngiltere'de camilere yönelik saldırıların neticesi olarak görüldü.

4. İsviçre'de 2005 yılında referandum ile minare inşası yasaklandı.

5. 1990 yılında Yugoslavya'nın parçalanması sonucunda Sırplar, İslam ve Türk düşmanlığı nedeni ile 100.000'den fazla insanı katletmişlerdir.

6. Norveç'te, 22 Temmuz 2011 tarihinde Anders Behring Breivik, 69'u çocuk 80 kişiyi kurşunlayarak öldürmüştür.

Bu örneklerin İslam düşmanlığının birer neticesi olduğu doğrudur; fakat bu tezahürleri körükleyen, İslam adı altında birçok örgütten söz etmek gerekmektedir. IŞİD, Taliban, Boko Haram, El-Kaide, El-Nusra, DAEŞ gibi birçok örgüt, yaptıkları bütün eylem ve faaliyetlerini İslam adına yaptıklarını tüm dünyaya ilan ederlerken, sergiledikleri vahşete İslam'ı da ortak etmişlerdir. Buradan hareketle İslam'a karşı geçmişten gelen düşmanlığa, bu tarz örgütlerin faaliyetlerinin de tuz-biber olduğu ve İslamofobi'nin günden güne alevlenerek devam ettiği söylenilebilir.

Nefret söylemi, her kime, neye karşı olursa olsun yanlıştır. İslam'ın aslında barış ve huzur dini olduğu bilinse de bu gerçek göz ardı edilmektedir ve bu gerçeği dillendirmek boşuna bir çabadır. Bugün İslam'dan nefret eden kişi, İslam'ın

özelliklerinden nefret etmemekte, nefretinin merkezine İslam'ı yerleştirmektedir (Schick, 2015, s.11).

Bu noktada Schick şunları söylemektedir (2015, s.11):

> *Nefret söylemleri birbirini beslerken, onlara karşı topyekün savaşmak gerekmektedir. Nefret söylemlerine sıfır hoşgörü uygulaması şarttır. Sadece İslamofobi'ye, sadece ırkçılığa, sadece Yahudi düşmanlığına karşı savaşmak bir işe yaramaz. Almanya'da yaşayan ve her gün dazlaklarla karşı karşıya gelen Türkler'e sorun söylesinler. Yetmiş-seksen sene öncesinin Yahudi düşmanı, şimdi Türk ve Müslüman düşmanı söylemine dönüştü. Nefret edilenler değişti, ama nefret söylemi değişmedi. Bu insanlara yanıldıklarını, aslında İslam'ın iyi ve doğru bir din olduğunu ispat etmek mümkün mü? Asla. Ama kendilerini nefret söyleminin hastalıklı, yanlış, nefret edilesi bir şey olduğuna çok uğraşarak belki inandırabilirsiniz. O zaman da İslamofobi kendiliğinden ortadan kalkar zaten.*

Schick'in nefret söylemini ortadan kaldırma fikri oldukça yerinde bir tespittir; çünkü insanlığın ortak değerleri baz alındığında, dinsel ayrılıklar üzerinden yapılacak tartışmalar boşuna bir çaba olarak kendini göstermektedir. Tersi bir durumu göz önünde bulundurduğumuz vakit, evrensel bir dilde saygı görme faaliyetlerine odaklanılması gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Küreselleşmenin hızla yayıldığı günümüzde, insanlığın ortak değerlerine vurgu, kitle iletişim araçları ile söylemini güçlendirmekte, dini farklılıklar milletlerin mahrem alanlarına eşit olarak gösterilmektedir. Bundan dolayı küresel dilde nefretin her türlüsünü kınamak ve bu alanda faaliyet göstermek, daha yerinde bir davranış biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal gerçekler süreç içerisinde dönüşüme uğrasa da, toplumsal tepkiler ortak değerler taşımakta ve bu değerlerin ortak savunucuları dini kimlikleri ile ön plana çıkmamaktadır. Bu yüzden dinler arasındaki farklılıklar, sadece milletleri değil birçok katmanı da içinde barındıran bir değişimi sunmaktadır.

Farklılıkların benimsenmesi noktasında F. Neşe Kaplan'ın tespitlerine dikkat çekmek gerekmektedir (2013, s.23):

> *Farklılıkların benimsenmesi talepleri, dünyanın birçok yerinde alt kültürlerin özerkliği için yürütülen kampanyalardan, çok kültürlülük odaklı sürtüşmelere ve uluslararası insan hakları*

çerçevesinde daha etkin olmaya çalışan eylemliliklere kadar uzlaşma konusunun kaynağı haline gelmiştir. Ve bütün bunlar, bir taraftan insanlığın ortak değerleri doğrultusunda evrensel düzeyde saygı görme ve diğer taraftan kültürel özgünlüklerin kabul edilmesi arayışları olarak kendini göstermiştir.

Peki, kitle iletişim araçlarının ideolojik taşıyıcılarından biri olan sinema, nefret söyleminin etkin bir şekilde kitlelere yayılmasında ne kadar etkili bir rol oynamaktadır? Hollywood'un, özellikle son dönemlerde, felaket diğer adıyla kıyamet filmleri üretme noktasındaki furyası araştırmacıların da dikkatini çekmektedir. Sinemanın en eski türlerinden biri olan felaket filmlerinin en önemli özelliği olarak, belli kriz dönemlerinde ortaya çıkması söylenebilir. Filmler, genellikle ortaya çıktıkları dönemin özelliklerini yansıtırken farklı dinamikleri içinde barındırmaktadır. Toplumsal temsiller ile çok ilintili olan sinemasal temsiller bu yönde, birbirleri ile doğrudan etkileşim halindedir. Toplumsal gerçeklerin şifrelenerek sinema diline aktarılması, felaket filmlerinde de kendini göstermiştir ve kendini tehdit altında hisseden; yani mevcut sistemin dışında gelişen olaylara ideolojik bir yaklaşım sergileyen sinema, elindeki gücü ekrana taşımıştır. Filmlerdeki temsiller, korku ve endişe ile insanı karşılaştırırken, sorunlara muhafazakâr çözümler bulan yaklaşımları ile de dikkat çekmektedir; böylelikle bu tarz filmler aile, din ve ataerkil otorite gibi unsurları ön plana çıkarıp meşrulaştırırken, çağdaş sorunları basite indirgemektedir. İstikrarın kaybolduğu ve kargaşanın ön plana çıktığı bu filmlerde, mücadele beyaz erkek lider üzerinden yürütülerek bir düzen sağlanmakta ve felaket atlatılmaktadır. Bu bağlamda Hollywood'un, 2001 yılı ve sonrası Müslüman temsillerine bakıldığında, filmlerde İslamofobi'nin giderek yaygınlaştığı ve nefret söyleminin muhafazakârlık yolu ile meşrulaştırıldığı görülmektedir (Topçu, 2010, s.157).

Bush yönetimi ile birlikte Amerika'daki köktenci yaklaşım fazlasıyla kendini hissettirmiş, bu yükselişten hem nemalanmak hem de dini değerleri yükselişe geçirmek için General Electric, Viaco, Aol Time Warner gibi medya holdingleri harekete geçmiştir. Bu dönem İncil'i temel alan, İsa-Mesih ve şeytan içeren bolca film yapılmıştır. Araştırmalar bu dönem içerisinde Amerikan toplumunun, önceki dönemlere göre muhafazakârlığının arttığını söylemektedir.

ABD'nin giderek köktenci sağa kayışına ufak bir direniş varsa bile, 11 Eylül 2001 saldırıları muhafazakârların beklediği fırsatı yaratarak bu son direnişleri de kırar. Bu saldırılarla yıllardır birer Hollywood fantezisi olmaktan öteye gitmeyen ABD topraklarının savaş alanı olması, gerçeğe dönüşür. Üstelik planlanması ve uygulaması ile bir Hollywood filminden fırlamışa benzeyen bir eylemle. Eksik olan sadece bu eylemi zamanında fark edip engelleyecek Bruce Willis ya da Arnold Schwarzenegger gibi bir kahramandır. Ancak bu bir senaryo değildir, eylem gerçekleşir ve binlerce insanın hayatına mal olarak hem ABD'yi hem dünyayı derinden sarsar. Saldırının ardından Bush hükümeti elinde kesin kanıt olmamasına rağmen önce Afganistan'ı ardından Irak'ı işgal eder. Hollywood'un sağ dalgası ABD'nin uzaktaki düşmana haddini bildirdiği Pearl Harbor (2001) gibi filmlerle bu savaşa destek verir (Topçu, 2010, s.158).

Görüldüğü üzere Hollywood bu süreci onaylamakla birlikte destek vermiştir. İçimizdeki tehdit paranoyasının işlendiği filmler, Amerikan halkında ötekiye karşı bir nefret uyandırırken, öteki sadece farklılığı ile değil, tehdit unsuru olması ile de ön plana çıkarılarak ayrımcı bir dilin mağduru olmuştur. 2008 yapımı *Cloverfield* ve 2005 yapımı *Dünyalar Savaşı* filmleri, 11 Eylül saldırılarına metaforik göndermeler yolu ile işaret etmiş, tehditin dışarıda değil içeride olduğuna izleyiciyi ikna etmiştir. Buradan çıkarılacak en önemli sonuçlardan biri, 11 Eylül saldırısının ana nedeni olarak görülen Müslümanlar ve aslında İslam dini, Amerika'da yaşayan Müslümanları zorlu bir çemberin içine dahil etmiştir ve coğrafi olarak uzaktaki Müslümanlar kadar içeride yaşayan Müslümanlardan da bu saldırıların müsebbibi olarak nefret edilmiştir.

6. FİLM ANALİZLERİ

6.1. Sınırı Geçmek (Crossing Over) Filminin Analizi

6.1.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Wayne Kramer

Senaryo: Wayne Kramer

Oyuncular: Harrison Ford, Ray Liotta, Ashley Judd, Jim Sturgess, Cliff Curtis, Alice Braga, Alice Eve, Summer Bishil, Jacqueline Obradors, Justin Chon, Melody, Zara, Merik Tadros.

Yapımcı: Wayne Kramer, Frank Marshall

Müzik: Mark Isham

Süre: 1.53 dakika

Yapım Yılı: 2007, fakat gösterim tarihi 2009 olarak belirlenmiştir.

6.1.2. Filmin Özeti

2009 gösterim tarihli *Sınırı Geçmek (Crossing Over)* filminin yönetmeni ve senaristi Wayne Kramer'dir. Amerikan sınırları içerisinde kalıp, yaşamlarını burada devam ettirmeye çalışan farklı etnisite, din, dil, ırk ve cinsiyet mensubu azınlık gruplarının farklı yaşam hikâyelerinden esinlenilerek işlenen film, 7 farklı Amerikan vatandaşlığı sürecini ele almaktadır. Filmde ülkelerarası sınırlar, belge sahtekârlığı, politik sığınma, yeşil kart işlemleri, çalışma prosedürleri, karşı-terör ofisi ve kültürler çatışması gibi konuların üzerinde durulmuştur. Kendisi de bir Güney Afrika göçmeni olan Wayne Kramer, Amerikan vatandaşlığına kabulü ve bunun azınlıklar üzerindeki etkisini toplumsal bağlamda ele almaya çalışmıştır. Çekimlerin Los Angeles'ta yapıldığı film, buradaki farklı uluslardan göçmen statüsündeki insanların, Amerika Birleşik

Devletleri vatandaşlığını alabilmek için verdikleri mücadeleyi farklı hikâyeler ve karakterler ekseninde işlemektedir.

Ünlü Amerikalı aktör Harrison Ford'un başrolde bir polisi canlandırdığı Sınırı Geçmek filmi, Meksikalı kaçak bir kadın işçinin çalıştığı yere yapılan baskın ve kaçak işçilerin sınır dışı edilmek üzere göçmenlik bürosuna götürülmesi hikâyesi ile başlatılır. Bu baskında Max Brogan (Harrison Ford), Meksikalı aynı zamanda anne olan bu kadını, işyerinde saklandığı yerde bulmasına rağmen tutuklamak istemez; fakat diğer polislerin kadını görmeleri sonucu tutuklamak zorunda kalır. Kadının çocuğunun bir yerde emanet olarak kaldığını söylemesi ve sahip çıkmasını istemesi üzerine, Max, çocuğu bulunduğu yerden alıp Los Angeles'tan Meksika'daki büyükannesinin ve büyükbabasının yanına götürür. 2006 yapımı 'Crash' filmi ile benzerlikler gösteren film, ailelerin, karakterlerin ve azınlık olma sürecinin birbiriyle ilişkilendirilmesi açısından benzerlikler göstermektedir.

Bir diğer hikâyeye bakıldığında, Avustralyalı, küçük bütçeli filmlerde boy göstermiş ve Amerika'ya turist vizesi ile gelmiş Claire Shepard, burada kendine bir kariyer düşündüğünden ülkede kalmanın yollarını aramaktadır. Göçmenlik ofisine çalışma izni için evraklarını teslim eden Claire, umutsuzca bir bekleyiş içerisindedir; çünkü evraklarının onaylanması mümkün görünmemektedir. Bu sebepten Amerika'da belge sahteciliği yapan Meksikalı birinden yardım istemiştir. Göçmenlik ofisinden çıktığı bir gün, ofis çalışanlarından Cole Frankel ile araba kazası sonucu tanışan Claire, Cole'un onun Amerika'da illegal olarak kaldığını anlaması üzerine çirkin bir anlaşmanın içerisinde kendini bulacaktır. Anlaşmaya göre Cole, Claire için imkânsız olan evraklarını onaylayıp yeşil kart için yardım edecek, bunun karşılığında Claire, Cole'un iki ay süre ile 'seks kölesi' olmayı kabul edecektir. Karşılıklı bu anlaşma Claire için çok ağırdır; fakat bedenini sunmaktan başka çaresi olmadığına karar verip Cole'un teklifini kabul eder. Zaman içerisinde Cole, göçmenler için çalışan avukat eşi Denise Frankel'den ayrılmak ve Claire ile hayatına devam etmek istediğini söyler; ancak Claire'ın ondan nefret ettiğini öğrenmesi üzerine anlaşmayı bozar. Bu arada söz verdiği üzere yeşil kart için gerekli olan evrakları onaylayarak Claire'ın ülkede kalmasını sağlar. Ancak Claire'ın daha önceden evraklar üzerinde illegal yaptığı değişikliklerin

polis tarafından deşifre edilmesi ve Cole'un ona yasadışı yollardan yardım ettiğinin anlaşılması üzerine Claire 'gönüllü' olarak sınır dışı edilirken, Cole tutuklanıp cezaevine gönderilir.

Üçüncü hikâye, Bangladeşli bir ailenin kızı olan Taslima Jahanger adlı Müslüman bir kızın, okuduğu okulda yaptığı bir sunum sonrasında sınıftaki tartışma ortamı ile başlamaktadır. Taslima 15 yaşındadır ve yaptığı sunumda 11 Eylül 2001 tarihinde ikiz kulelere yapılan saldırıların hangi duygular ile yapıldığını anlatan bir konuşma yapar. Öğretmeni tarafından kışkırtıcı olarak nitelendirilen bu sunum, sınıf arkadaşları tarafından da tepki ile karşılanır, sonrasında Taslima sınıftan ağlayarak çıkmak zorunda kalır. Okul yönetimi tarafından şüpheli olarak FBI'a bildirilen bu sunum, ajanlar tarafından dikkate alınır, Taslima'nın ailesi ile yaşadığı eve baskın yapılır. Taslima'nın odası, notları ve bilgisayar verileri incelendikten sonra Taslima, *'İslami cihada'* meyilli olmak suçundan "potansiyel terörist" olarak görülür. Bu olayın sonucunda Taslima suçlamaları kabul etmezken, FBI ajanı onun bu ülkede yasadışı kaldığını tespit ettiklerini söyleyerek, onu göçmenlik bürosuna götürür. Göçmenlik bürosunun avukatı olan Denise Frankel, Taslima'nın Amerika'da yaşamaya devam etmesinin tüm ailesi için bir tehdit oluşturduğunu söyler; çünkü Taslima Amerika'ya üç yaşında gelmiştir. Diğer iki kardeşi Amerika'da doğduğu için Amerikan vatandaşlarıdır. Denise, Taslima'nın ailesine, onun Bangladeş'e dönmesi durumunda diğer iki kardeşinin burada güvende olacağını söyler. Bu konuşmanın neticesinde Taslima, annesi ile birlikte Bangladeş'e dönerek sınır dışı edilirken, babası ve iki kardeşi Amerika'da kalmaya devam eder.

Dördüncü hikâyede, İranlı Müslüman bir ailenin üyelerinden Hamid Barahari, Amerikan polis memuru Max Brogan'ın çalışma arkadaşıdır. Hamid ailesi ile birlikte Amerika'ya göç ederek burada vatandaşlık almıştır. Babası ise henüz vatandaşlığını alabilecektir. Hamid'in küçük kız kardeşi Amerika'da doğduğu için Amerikalıdır ve ailesinin tasvip etmediği bir yaşam tarzı sürdürmektedir. Çalıştığı yerdeki evli ve Meksikalı olan Javier Pedroza ile ilişkisi olan Zehra isimli bu kız, ailesi tarafından da dışlanmaktadır. Zehra, Hamid'in babasının da yoğun baskı yapması sonucu avukat olan erkek kardeşi Farid Barahari tarafından öldürülür. Farid, daha sonra Hamid'in yanına

giderek ondan silahını saklaması için yardım ister. Brogan ise bu cinayetin arkasını bırakmaz ve cinayeti kimlerin işlediğini bulmak için ipuçlarını toplar. Diğer yandan Zehra'nın ilişkisi olduğu Javier Pedroza, bir fotokopi merkezinde çalışmaktadır ve yasadışı göçmenlik evrakları hazırlayarak sahte belge işi yapmaktadır. Avustralyalı Claire de ona böyle bir belge hazırlaması için para öder; fakat Javier öldürüldükten sonra bu belgelerin bulunmasıyla Claire da sınır dışı edilir.

Beşinci hikâye ise yine Güney Koreli genç bir göçmen olan Yong Kim'in Amerika'daki göçmenlik ve vatandaşlık sürecini anlatmaktadır. Yong ailesi ile birlikte vatandaşlık hakkı kazanır ve ülkede yaşamaya başlar; fakat çevredeki diğer Asyalı mafya elemanları tarafından sürekli suça teşvik edilmektedir. Yong, Amerikan vatandaşlığının kabul gününden bir gün önce akşam saatlerinde, mafya üyesi arkadaşları ile birlikte, yine Asyalı birinin marketini soymak için düzenlenen silahlı saldırıya katılır. Tesadüfen Hamid de oradadır ve Yong'un arkadaşlarını sırasıyla öldürür. Yong, marketteki müşterilerden birinin kafasına silah dayar ve onu öldürmekle tehdit eder. Bir taraftan da ne yapacağını bilmediğini söyler. Hamid ona bir şans vermek ister ve onun kaçmasını sağlar. Yong daha sonra vatandaşlığa kabul edilerek derslerinde başarılı örnek bir öğrenci olarak sunulur.

Altıncı hikâyeye bakıldığında ateist Yahudi asıllı Gavin Kossef'in Amerika'da çalışma izni alma serüveni görülür. Gavin, İrlandalı, Yahudi bir müzisyendir; fakat kendisi Museviliğin inanç pratiklerini yaşamamaktadır. Kendisi Amerika'da bir Yahudi okulunda müzik öğretmeni olarak çalışmak istemektedir; fakat bunun için çalışma iznine ihtiyacı vardır. Şartlara göre, Gavin'in kendi dini pratiklerini yerine getiren, dindar bir Yahudi olması koşulu vardır; fakat Yahudi bir din adamının önünde yapılan testte Gavin iyi bir performans gösteremez. Fakat haham onun iyi olduğunu ve testi geçtiğini söyler. Dışarı çıktıklarında haham, Gavin'e sesinin çok iyi olduğunu, ilahiyi öğretebileceğini söyler. Gavin'i bulunduğu bölgedeki Yahudi ibadethanesine davet eder. Testi geçen Gavin, çalışma iznini almış ve okuldaki derslerine başlamıştır.

Yedinci hikâye ise, Afrikalı yetim bir kızın göçmenlik bürosunda annesi bekleyişi üzerine kuruludur. Annesini kaybeden Afrikalı yetim kız, göçmenlik bürosunda annesinin onu bir gün gelip alacağı umuduyla yaşamaktadır. Göçmenlik

bürosu avukatı Denise'in ise çocuğu olmamaktadır. Yıllardır çocuk özlemi yaşayan Denise, bu küçük yetim kızı çok sever ve ona annelik yapmak ister; fakat Cole ile olan sorunlu ilişkisi onun evlatlık edinmesine engel olmaktadır. Cole'un usulsüz evrak onaylaması sonucu tutuklanmasının ardından onunla olan bağını koparan Denise, filmin sonunda Afrikalı küçük kızı evlat edinerek hem kendi hem de küçük kızı mutlu edebilmiştir.

Yedi farklı hikâyenin anlatıldığı Sınırı Geçmek filmi, Amerikan göçmenlik prosedürlerini ve vatandaşlık sürecini farklı hikâyelerle; fakat hikâyedeki kahramanları birbiriyle yolları kesişen hikâyeleri bağlamında ele alarak etkili bir sunum göstermektedir. Bu anlamda bir konu etrafında dönen yedi farklı hikâye ile sonuca varıldığı söylenebilir. 2007 yılında tamamlanan çekimler, 2009 yılına kadar bekletilmiş ve aynı sene gösterime girmiştir.

6.1.3. Filmin Müslüman Temsili Açısından Eleştirel Söylem (ESÇ) ve Hollywood Klasik Anlatı Yapısı Bağlamında Çözümlemesi

Eleştirel söylem analizi, iktidar ve söylem arasında, toplumsal ve kültürel olan arasında bir ilişki kurmaktadır. Bu araştırmanın seçilme nedeni ise öteki ve iktidar arasındaki ilişkiyi ortaya koyabilmektir. Öteki, tarih boyunca iktidarlar tarafından şekillendirilmiş, kimin öteki kimin vatandaş olduğu iktidarın tanımları doğrultusunda belirlenmiştir. Van Dijk'ın haberleri analiz ederken kullandığı söylemsel analiz yöntemi, bu araştırmada sinema filmlerinin görsel ve metinsel özelliklerine dayandırarak yeniden formüle edilmiştir. Eleştirel söylem analizi yöntemi ile araştırılacak olan filmler, sadece görsel ve metinsel açıdan değil, aynı zamanda toplumsal gücün nasıl kullanıldığı ve anlam üretmede nasıl etkin bir rol oynadığı üzerine de bir sonuç vermesi açısından önemli olacaktır. Filmin makro ve mikro yapısının ele alınacağı çalışmada, Hollywood klasik anlatı yapısının temellerine de değinilerek temsillerin güçlülüğü ya da zayıflığı üzerinde durulacaktır.

6.1.3.1. Makro Yapı Bağlamında Müslüman Temsili

6.1.3.1.1. Tematik Yapı

Genel olarak filme bakıldığında, öteki ve göçmenlik, yurttaşlık, var olan düzene adapte olamama temaları üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Yedi hikâyede ana tema, Amerika'da vatandaşlık alarak ömürlerini burada idame ettirmek isteyen farklı din, dil, ırk ve cinsiyet mensubu insanların, aitlik ve ait olamama duyguları üzerine kurulmuştur. Filmde yurttaşlık kabul görülme olarak görüldüğünden, öteki olmak ve bu durumda yaşamak aitsizlik ve yurtsuzluk olarak görülmektedir. Amerikan bayrağı ile pekiştirilen aitlik duygusu, birçok simgesel öğe ile tekrarlanmaktadır. Ait olmak, yurttaş olmak, vatandaş olmak aynı süreç gibi işlemekte; fakat yedi hikâyede de görüldüğü gibi din, dil, ırk ya da cinsiyet üzerinden farklılaşarak ötekileştirilmektedir. Los Angeles'teki kent yaşamı, insanların bir arada yaşadığı ve ortak bir alanı paylaştığı mekândan çok, karşıtlıkların yaşama tutunmaya çalıştığı bir mücadele alanı olarak gösterilmektedir. Amerikan vatandaşı olan ile olmaya çalışan, olmaya çalışanın aleyhinde işlerken, makbul vatandaş statüsünde hayat idame ettirmek çok güçtür. Aitlik duygusu ile öteki arasında bir bağlantı noktası bulunmaktadır. Göçmenlik duygusu kendisini, yedi farklı hikâyede toplum içinde yalnızlık ve tek başınalık olarak göstermiş, çaresizlik neticesindeki mecburiyetlik durumu, öteki açısından kimliksizliğe gidebilmiştir.

Birinci bölümde tartışılan ötekinin, toplumlar ve kültürler tarafından sürekli tekrar tekrar üretilmesi açıklamasından yola çıkarsak, bu ötekileştirmenin ayrımcı bir dile ve nefret söylemine dönüştüğünü görmek mümkündür. Teber, 2005 yılında yayınlanan *Melankoli* adlı kitabında, toplumsal baskıların artmasının insani ilişkilerin bozulmasına yol açtığını ve netice olarak bu bozulmanın insanı yalnızlaştırdığını iddia etmektedir.

Sınırı Geçmek filmine baktığımızda, yedi hikâyede de öteki durumunun Amerika'da yaşayan göçmenleri yalnızlaştırdığı ve yalnızlık duygusunun derinleşmesinin insani ilişkilerin bozulmasına neden olduğu görülmektedir. Örneğin, Güney Koreli Yong'un ailesi, Amerika'da kalmak isteyip vatandaşlık elde etmek için çok çaba gösterse de, Yong kendisini dışlanmış, öteki olarak görmekte ve baskı altında hissetmektedir. Bu durum da, onun kendi etnik kökenlerine ait bir grup Asyalı mafya üyesinin kışkırtmasına maruz kalıp, onlarla market soygununa katılmasına neden olur.

Yalnızlık hissi, insani ilişkilerinde derin yaralar açan Yong, kendisini ait hissetmediği bu toplumdan yasadışı davranarak soyutlamaya çalışmıştır. Yine diğer bir hikâyeye bakılacak olunursa, Bangladeşli göçmen bir ailenin kızı olan Taslima, yaşadığı dışlanmışlık ve ait olamama durumunu, sınıf içerisinde yazdığı ve sunduğu makalesinde dile getirmiştir ve 11 Eylül saldırılarını yapanların hissettiklerini anlayabildiğini açıklaması, sınıf içerisindeki Amerikalı öğrenciler ve öğretmen tarafından dışlanınca FBI tarafından tutuklanarak sınır dışı edilmiştir.

Başkalarının tanımı üzerinden oluşturulan öteki durumu, her hikâyede kendini toplumla bağdaştırmayan azınlık gruplar üzerinden bir kez daha tanımlanmıştır. Bu tanımlamaların özünde ise, birinci bölümde tartışılan Antik Yunan döneminden Ortaçağa ve günümüze, şiddetin ayrıştırdığı bir ötekileştirme olduğu düşüncesi bulunmaktadır. Bir başka deyişle öteki, perspektif olarak negatif, Doğu toplumlarında aranmaya çalışan Batı perspektifinin, sağlıksız insan ilişkilerinin bir tezahürü olarak ortaya çıkmıştır.

6.1.3.1.2. Toplumsal Bağlam

İkili karşıtlıkların tartışıldığı filmde, legal/illegal, medeniyet/terörizm, göçmenlik/vatandaşlık, Doğu/Batı, etkinlik/edilgenlik, aitlik/öteki, düşman/kahraman, modern/gelenek gibi karşıtlıklar formüle edilerek öteki olma durumu açıklanmaya çalışılmaktadır. Müslüman temsili olarak bakıldığında, yukarıda sayılan karşıtlıklar, Müslümanların Amerika'daki toplumsal bağlamda nasıl konumlandırıldıklarını göstermesi açısından önemlidir. Filmde Müslüman olmak, iki farklı ülkeden gelen aile üzerinden irdelenmiş ve onlar Amerikan vatandaşı olmak sürecinde negatif, uyumsuz Müslüman azınlık grup olarak temsil edilmiştir.

Taslima, iki kardeşi, annesi ve babası alt sınıf çalışan bir aile olarak tasvir edilmektedir. Hikâye, Taslima'nın okuduğu okuldaki sınıfta yaptığı sunum ile başlar. Taslima bu sunumda, 11 Eylül saldırılarını gerçekleştirenlerin seslerini bu şekilde duyurmaya çalıştıklarını anladığını ifade ederken, sınıftaki arkadaşları ve öğretmeni tarafından terörizmi desteklemekle ve terörist olmakla suçlanacak, Usame Bin Ladin ve El Kaide bağlantısı olduğu yolunda ithamlarla karşılaşacak ve bir tehdit olarak

görüldüğü ona haykırılacaktır. Öğretmeninin Taslima'nın sunumunun kışkırtıcı olduğunu söylemesi üzerine Taslima, sınıftaki baskıdan sınıfı terk ederek uzaklaşmak zorunda kalacaktır. Bu noktada, 11 Eylül olaylarından sonra daha çok negatifleşen toplumdaki terör korkusunun ve algısının, Müslümanlara karşı ayrımcı bir dil oluşturulmasına ve Müslümanların Amerika'da istenmeyen azınlık grup olarak temsil edilmesine yol açtığı söylenebilir. Toplumda tehdit unsuru olarak algılanmak, orada yaşayan Müslümanları gündelik hayatta da rahatsız etmiş, Taslima gibi okulunda, işyerinde, evinde dışlanma ve ötekileştirilme sorunları ile yüz yüze gelinmiştir.

Yine İranlı Müslüman bir ailenin konu edildiği filmde, İran'daki rejimden kaçan bir baba, geniş ailesiyle Amerika'da bir hayat kurmuştur. Oğullarından biri Amerikan vatandaşlığını almış Hamid, Max Brogan'ın mesai arkadaşıdır ve Amerikan hayat tarzını benimsemiş gibi görünmektedir. Yine avukat olan diğer oğlu Farid, Amerika'da yaşayan saygın ve zengin birisidir. Zengin bir aile olarak tasvir edilen İranlı aile, Amerikan yaşamına adapte olmuş gibi görünmektedir; fakat hikâyenin ilerleyen bölümlerinde Amerika'da doğan ve büyüyen kız kardeşleri Zehra üzerinden Hamid ve ailesinin aitlik duygusu, onları başka bir ötekileştirmeye götürür. Kız kardeşleri aile için bir 'utançtır'; çünkü aileye ve kültürel değerlere uyum sağlamayan, değer vermeyen, uyumsuz ve değersiz biridir. Polis memuru Brogan, İranlı babanın Amerikan vatandaşlığına kabulünü kutladığı partide, Hamid'in kız kardeşi ile karşılaşır. Brogan'la aralarında geçen diyalogda Zehra, ailesine utanç verdiğinden kendisinden nefret edildiğini söyler. Zehra'nın çalıştığı işyerindeki Meksikalı ve evli bir adam olan Javier ile ilişkisi vardır ve bu durum onu ailesinin gözünde daha da utanç verici bir hale getirmektedir. Sonuç olarak avukat abisi, kız kardeşini Javier ile cinsel ilişki sırasında basar ve dayanamayarak ikisini de öldürür. Brogan'ın suçluyu bulduktan sonraki açıklamalarında, 'onları öyle görünce dayanamayarak öldürdüğünü' söyleyen Farid, 'Amerika'da işlerin böyle halledilmediğini' belirten bir açıklama ile karşılaşır. Bu söylem ile Brogan, bu ailenin Amerikan kültür ve değerlerine uyum sağlayamazken, kız kardeşlerinin tam bir Amerikalı gibi davrandığı imasında bulunur.

Filmin toplumsal bağlamını düşündüğümüzde, konunun sınırlılığı açısından bakıldığında, Müslüman temsilinin 'Amerikan rüyası' ile uyuşmadığı resmedilmektedir.

Film bunu Amerikan vatandaşlığını hak etme ya da etmeme üzerinden tartışmaktadır. Ötekilerin ele alınış biçimi olarak farklı noktalara değinen film, dini yaşamın ve bölgesel imgenin Amerika'da nasıl yorumlandığını görmek açısından son derece önemlidir.

6.1.3.1.3. Anlatı Yapısı

Film, sinemaya Wollen tarafından kazandırılmış yedi ölümcül günaha karşılık yedi ana erdem açısından incelendiğinde, daha sağlıklı sonuçlar elde edilebilir. Geleneksel sinemadan farklı anlatıya sahip olan öncü sinemaya ilişkin Çelikcan'ın tespitleri şu şekildedir (1996, s.10):

> *Söylemsel anlatının egemen olduğu öncü sinema, öyküsel anlatımın anlatı yapısını, geleneklerini ve ilkelerini radikal bir biçimde bozmaya yönelir. Bunu yaparken de ideolojik bir işlev yüklenir. Geleneksel sinema, sahip olduğu anlatısal özelliklerle izleyiciyi egemen ideoloji ile uyumlaştırırken, avangart sinema izleyiciyi egemen ideolojiden uzaklaştırmaya çalışır.*

Çelikcan'ın da bahsettiği üzere iki anlatı yapısı arasındaki farkı ortaya koyarak inceleme yapmak, filmin hangi kategoride değerlendirileceğini anlamak açısından son derece önem arz etmektedir. Hollywood klasik anlatı yapısını söylem analiziyle birlikte incelemek bu noktada fayda sağlayacaktır; çünkü modern sinema salt olarak incelendiğinde objektif sonuçlar elde edilemeyecektir. Bundan dolayı iki anlatı yapısını birlikte inceleyerek olay örgüsü anlatılmaya ve bir bağlam oluşturulmaya çalışılacaktır.

Tekrar Wollen'ın yedi ölümcül günahına ve yedi erdemine dönecek olursak, bunları karşılaştırmalı olarak şöyle sıralayabiliriz (Tuğan, 2015, s.52):

Sinemanın Yedi Günahı

- Anlatı geçişkenliği,
- Özdeşleştirme,
- Şeffaflık,
- Tek diegesis,
- Kapalılık,

- Haz,
- Kurgu.

Sinemanın Yedi Erdemi

- Anlatı geçişsizliği,
- Yabancılaşma,
- Ön plana çıkarma,
- Çoklu diegesis
- Açıklık,
- Rahatsız olma,
- Gerçeklik.

Wollen'ın anlatı geçişkenliğinden kastı, anlatıdaki her bir unsurun kendisinden önceki unsura bir nedensellik ile bağlantılı olması durumudur. Bu anlatı yapısında olay örgüsü neden-sonuç ilişkisi içerisinde birbirine bağlıdır. Karşı taraf, modern anlatı yapısı olarak ele alındığında, olaylar arasında rastgele ve bağımsız bir dizi olay ve geçitsizlikler vardır. Film, öncelikle Hollywood klasik anlatı yapısı açısından değerlendirilecek olunursa, olay örgüsünde hem modern anlatı yapısı, hem de klasik anlatı yapısı görülmektedir. Yedi hikâyeden oluşan olay örgüsü, seyircinin kolaylıkla takip edebileceği, filmin içine girip karakter ile özdeşleşebileceği bir şekilde düzenlenmiştir. Sahneler arası hızlı geçişler ve kısa planlar bu tercihi destekler. Anlatı boyunca, Brogan'ın birkaç hikâyenin içinde yer alması ve Amerikalı bir polis rolünde olması, Hollywood anlatı yapısı açısından seyircinin kendisini kolaylıkla olayların içine dâhil edip, karakterle özdeşleşebileceği gerçeğini ortaya çıkarmaktadır.

Diyaloglara oldukça yoğun bir şekilde başvurulması, kesme, zincirleme ya da bindirme gibi kurgu yöntemlerinin kullanılması ve özellikle filmin sonunda neler olduğunun net bir şekilde ifade edilmesi filmi, daha çok klasik anlatı içerisinde değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Geleneksel dramatik yapı, ana olay çizgisinin sonlandığı bir doruk noktası ile biter. Filmdeki her bir hikâyeye bakıldığında, her hikâyenin doruk bir son ile neticelendiği görülmektedir. Meksikalı kadın işçi sınır dışı edildikten sonra, Los Angeles'e gitme umudunu kaybetmeden tekrar illegal yollara

başvurur ve tekrar Amerika'ya giremeden sınırda öldürülür; çünkü kötü kaçakçıların eline düşmüştür. Brogan'ın onu aradığı süre boyunca bir türlü bulamamasının nedeni, aslında onun çoktan ölmüş olmasıdır. Yine Bangladeş göçmeni Taslima, 'cihat' eylemi düzenleyecek potansiyel suçlu olduğu şüphesiyle sınır dışı edilirken, Amerikan hükümetinin böyle bir şüpheye mahal vermeyeceği ve imtiyaz tanımadan sınır dışı edeceği vurgusu yapılmaktadır. Taslima, annesi ile Amerika'yı terk ederken, babasını dahi görmesine izin verilmez ve iki kardeşi ile birlikte babasını Amerika'da bırakmak zorunda kalır. Sonuç itibariyle Amerika, bu tarz 'yasadışı eylem eğilimini' kabul edemeyeceğini Taslima'yı sınır dışı ederek göstermiş olur.

Güney Koreli göçmen ailenin oğulları Yong'a bakıldığında Yong, bulunduğu durumu hazmedemeyen bir portre olarak karşımıza çıkmaktadır. Film boyunca kendi gibi aynı ırktan olan diğer mafya üyeleri ile hırsızlık olayına karışır; fakat İranlı polis Hamid'in olay yerindeki müdahalesi ve ona bir şans vermesi ile gerek ailesine gerek Amerika'ya yaraşır bir şekilde hayatını idame ettirir. Nitekim filmin sonunda yatağında oturan Yong, yaslandığı duvardaki vatandaşlık belgesinden başlayarak elindeki mezuniyet belgesine kadar yavaş çekimle seyirciye sunulmaktadır. Yong, sonuç itibariyle makbul vatandaş olarak Amerika'da yaşamayı hak etmiştir.

İranlı göçmen aileden Hamid'in hikâyesinde, başarılı bir polis olan Hamid, ailesi içerisindeki gelenek ve Amerikalı olma durumu arasında sıkışıp kalır. Hamid, geleneğin gereği olarak tasvip edilmeyen davranışları olduğundan kız kardeşini dışlamaktadır. Hamid'in diğer erkek kardeşi, kız kardeşini öldürdüğünde Hamid, Farid'in silahını saklar. Diğer yandan kız kardeşini ne kadar onaylamamış olsa da ölümünden çok büyük üzüntü duyar. Amerikan kültürü ve kendi kültürü arasında sıkışıp kalma durumu, Hamid'i mutsuz biri yapmıştır. Filmin sonunda polis arkadaşı Brogan, Zehra'yı öldürenin abisi olduğunu ortaya çıkarır ve babalarının Amerikan vatandaşlığına kabul gününde onların yanına giderek, "Biz burada meselelerimizi böyle çözmeyiz" der. Brogan, bu şekilde onlara, Amerikalı olmanın çok farklı olduğu imasında bulunur.

İrlandalı bir Yahudi olan İvan ise, çalışma izni alabilmek için dindar bir Yahudi portresi çizmek zorundadır. Bunun için İrlanda'daki annesinden, orada yaşadığı

dönemde dini ayinlere sürekli katıldığına dair bir belge temin etmesini ister. Bir yandan ateist olduğunu düşünmeden İbranice ilahileri ezberlemeye çalışır. Büroya gidip sınava tabi tutulduğunda hahamın yanında ilahiyi yanlış okur. Buna rağmen doğru okuduğu konusunda tasdik edilir ve çalışma iznini alır. Buradaki Yahudi karakterin, Amerika'da yaşaması noktasında hiçbir tehlike oluşturmayan, gayet iyimser, makbul vatandaş olarak betimlendiği görülmektedir. Müslüman kişilere dair hikâyelerde negatif bir tablo ve karakter inşası görülürken, Yahudi kişinin hikâyesinde pozitif, zararsız bir tablo ve karakter inşası göze çarpmaktadır. Sonuç, Yahudi olan İvan için mutlu sondur; çünkü Yahudi okulunda müzik öğretmeni olarak çalışacak izni almıştır.

Filmdeki hikâyelere bakıldığında nedenler ve sonuçlar oldukça net bir şekilde verilmiştir. Tüm çatışmalar olumlu ya da olumsuz sonlandırılmıştır. Seyircinin kafasında hiçbir soru işaretinin kalmadığı filmde, klasik anlatı yapısı oldukça belirgin hissedilmektedir. Hikâyelerin sonunda film seyirciye bir sonuç sunduğu için, izleyici haz alarak ve zihninde hiçbir şüpheye yer bırakmadan hikâyeleri sonlandırır. Tüm tartışmalar neticeye bağlandığından seyircide bir hoşnutluk oluşmuştur.

6.1.3.2. Mikro Yapı Bağlamında Müslüman Temsili

6.1.3.2.1. Karakterler ve Diyaloglar

Filmdeki karakterler ele alındığında, Amerikan vatandaşlığına kabul edilmek için çaba gösteren, Amerika'da yaşamaya devam etmek için yasal ya da yasal olmayan yollara başvurabilen farklı etnik, dinsel ya da ırksal sınıfların ait olma çabası ve temsili görülmektedir. Her bir karakter temsil ettiği sınıf çerçevesinde ele alınmıştır ve durum tespiti karakterin ait olduğu kültürel, dinsel ya da ırksal kategori üzerinden yapılmıştır. Filmde, diğer birkaç hikâye ile de bağlantısı olan ve göçmenlik bürosunda polis memuru olarak çalışan başrol Brogan'ın Amerika'yı temsil ettiğini görülmektedir. Film, yasadışı çalışan göçmenlerin olduğu bir fabrikaya yapılan baskınla giriş yapmaktadır. Brogan, beraber çalıştığı mesai arkadaşlarına nazaran daha kibar ve anlayışlı olarak tasvir edilmektedir. Örneğin baskının yapıldığı esnada, Meksikalı kadın bir işçi depoda bir yerlere gizlenir. Brogan da onu yakalar. Kadının yalvaran bakışlarının ve sözlerinin ardından Brogan, onun orda kalmasına kafa sallayarak göz yumar; ancak Brogan'ın

yanına gelen polis arkadaşlarının da kadını görmesi üzerine sesini çıkaramayıp onu gözaltına almak zorunda kalır. Tutuklanan kadın yalvararak oğlunu bulup ona sahip çıkmasını isterken yine dayanamaz ve kadının oğlunu bulmak için elinden geleni yapar. Sonuç olarak onu Meksika'daki büyükannesinin ve büyükbabasının yanına götürerek teslim eder.



Fotoğraf 1: Brogan ve Kaçak Göçmen Arasındaki Diyalog

Babacan bir yüz ifadesine sahip Brogan, yaptığı işi seviyor gibi görünmemektedir; çünkü her gün yasadışı çalışan işçileri yakalayıp onları sınır dışı etmek ve onların umutlarını söndürmek hoşuna gitmemektedir. İyi kalpli Amerikalı rolündeki Brogan ile onun filmin başrol oyuncusu olması arasındaki bağlam ilginçtir; çünkü iyi kalpli olmak, Amerikalı olmak ile ilişkilendirilmiştir. Filmin giriş sahnesinde göçmenlik bürosuna getirilen yasadışı göçmenler ile ilgili Brogan ve diğer Amerikalı memur arasında geçen konuşma şöyledir:

-Polis Memuru: Ne yapmamı istiyorsun? Bu benim sorunum değil.

-Brogan: Tek bilmek istediğim Steven, bu yaşlı adama bakılıyor mu? O otobüse bindirdiğimde terliyor ve titriyordu. Bana kolunun uyuştuğunu söyledi.

-Polis Memuru: Tanrı aşkına Brogan! Senin için her şey insanlık suçu. Tek başına biriminden daha fazla onay belgesi düzenlemişsin.

-Brogan: Boş konuşmayı bırak. Adam lanet bir kalp krizi geçirmek üzere. Ona bakılmasını istiyorum.

-Polis Memuru: .... (işlemi yapıyor). İşte burada. Adamın sağlık raporu doktor tarafından verilmiş. Üç saat önce verilmiş. Şimdi mutlu musun?

-Brogan: Mutluyum.



Fotoğraf 2: Brogan'ın Polis Memuru ile Olan Diyaloğu

Brogan aslında mutlu değildir. Öteki olana muamele, aslında hoşuna gitmemektedir; çünkü o insanlık bakış açısına sahiptir. Brogan'ın filmin başrol oyuncusu olması ve örnek bir Amerikalı rolünde seyirci ile iletişime geçmesi önemlidir; çünkü etrafındaki hikâyelerin de örnek alınması gereken karakteri aslında Brogan'dır. Temsiliyet noktasında olması gereken gibi davranması, Amerika'da makbul vatandaş nasıl olunmalı öğretisini de beraberinde getirmektedir. Araştırmanın örneklemi açısından filmdeki Müslüman temsilinin ön plana çıkarılması gerektiğinden, yedi hikâyenin özellikle iki tanesi ve karakterleri üzerinde bir analiz yapılması gerekmektedir. Bu bağlamda, filmin ilk Müslüman temsiline ilişkin olan Taslima'nın hikâyesi ve onun hikâyesinin karakterlerine bakarak bir çıkarım yapılabilir. Taslima, Bangladeşli Müslüman bir ailenin kızıdır. Hikâye, Taslima'nın okuduğu okulda, onun sınıfında hazırlamış olduğu sunumunu gerçekleştirmesi ile başlamaktadır. Örtülü olan Taslima, konuşurken sürekli lafı kesilip hakarete uğramaktadır. Sunum ve sonrasındaki konuşmalar şöyledir:

-Taslima: Bu terörist saldırıya katılmış olanlar, Batı dünyası tarafından aşağılanmış, kınanmış ve lanetlenmişlerdir ama biz asla 11 Eylül mücahitlerinin gerçek

insanlar olduklarını konuşmak istemedik. Medya ve liderlerimiz hemen onları, terörist, canavar ve katil ilan ettiler ama onları da insan olarak anlamaya çalışamaz mıyız?

-Sınıftan Arkadaşlarından Biri: Hadi oradan (gülerek)

-Diğer Bir Çocuk: Böyle bir şeyi nasıl bir insan yapabilir ki!

-Taslima: Masum insanların ölümüne ve yüzlerce insanın hayatlarının kaybolmasına sebep oldukları için herkes onları korkaklıkla suçladı.

-Sınıf: Sen onlara ne derdin?

-Öğretmen: Hey!

-Taslima: Korkaklar iyi bir sebep için kendilerini bilerek kurban etmezler.

-Sınıf: Sen neden bahsediyorsun, böyle bir şey olamaz. Bu da ne?

-**Taslima:** Sebeplerini onaylamayabilirsiniz ama ben davranışlarının korkaklıkla ya da mantıksızlıkla ilgili olduğunu kesinlikle düşünmüyorum.

-Sınıf: Biz bunları dinlemek istemiyoruz, Bayan B.

-Öğretmen: O konuşuyor.

-Sınıftan Bir Arkadaş: Bence de o konuşmamalı.

-Taslima: Bence baskı altındaki Filistin halkı ya da kendi vatanlarında işgal altında olan Irak vatandaşları gibi onlarda ses çıkarmadan çığlıklarını duyurabilmenin tek şekli olan tonlarca çelik ve jet motorunu kendileri ile birlikte havaya uçurma yolunu seçtiler.

-Sınıf: Hey! Ne, lanet olsun (Hakaretler, işaretler)

- Öğretmen: Tamam, tamam.

-Taslima: Sesleri duyuldu, söylemek zorunda olduklarını sevmemiş olabilirsiniz ya da mesajları nasıl verdiklerini ama ilk kez bunu duyduk.

-Sınıf: Bu saçmalığı dinlemeyeceğiz, bu da ne böyle.

-Öğretmen: Tamam, tamam, evet. Ben ödev konusunun bu olduğundan emin değilim Taslima. Evet, kesinlikle kışkırtıcı bir sunumdu.

-Sınıf: Kesinlikle saçmalık, hadi oturabilirsin yerine, otur!

-Sınıftan Çocuklar: (Taslima sırasına geçerken) Lanet hain. Ağla bebeğim. Neden ülkemizden defolup Suudi Arabistan'daki develerinin yanına dönmüyorsun ha.. Ya da siz deve becerenler nerde yaşıyorsunuz.

-Sınıf: Hahahaha

-Öğretmen: Hey Ryan! Sinirlendiğini biliyorum ama böyle bir tepkiye izin veremem.

-Sınıftan Biri: Hey! Adın ne senin? Taslima Bin Ladin mi?

-Sınıftan Diğer Bir Kişi: Hey! Benim bir sorum var Bayan B. Üstünü aradınız mı? Ya bu kaltağın üzerinde dinamit varsa. Hepimizi temizleyecek (Gülüşmeler).



Fotoğraf 3: Taslima ve Sınıf Arkadaşları

Hikâye burada kesilir ve diğer hikâyenin başladığı sahneyi görürüz. Sınıftaki Taslima'nın sunumu ve sınıf arkadaşlarının tepkisi, onun sınıfı terk etmesiyle sonuçlanır; çünkü Taslima kendisini öteki hissettiği için, sınıfta kalmak onun için tehdit edici bir hal almıştır. Kimliğinin farklı olması ve 11 Eylül'de yapılan saldırılara farklı

bir bakış açısı ortaya koyması, sınıftaki bastırılmış öfkenin dışavurumunu tetiklemiş, aslında Taslima'nın hiçbir zaman bir Amerikalı gibi olamayacağı, yüzüne türlü hakaret ve davranış şekilleri ile ifade edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında Taslima'nın Müslüman oluşu ötekiliğin temsilidir. Müslümanların dışlanması ya da tecrit edilmesi, birinci bölümde de üzerinde durulduğu gibi Antik Yunan ve Ortaçağ döneminden bu yana var olan bir Batı yaklaşımı olarak kabul edilmektedir (Foucault, 2011, s.11-13).

Taslima ile ilgili hikâyenin ikinci bölümünde taksicilik yapan babası, Taslima'yı okul çıkışı almaya gelmiştir. Sınıf arkadaşlarının da okul bahçesinde olduğunu gören Taslima, yanlarından geçerek arabaya doğru ilerler. Orada bulunan çocuklar Taslima'ya bakarak,

-Taslima'nın Babası: Taslima! Taslima!

-Sınıftan Bir Çocuk: Kum zencisi ekspresi (Gülüşürler). Sıkma, baş yüzünün ne kadar çirkin olduğunu görmesinler diye örtebilir.

-Çocuk: Hey kız kardeşin de belki bunu yapmalı.

-Diğer Çocuk: Kes şunu dostum.

-Taslima'nın Babası: Kemerini tak.



Fotoğraf 4: Taslima Okul Çıkışında Arkadaşlarının Hakaretlerine Maruz Kalırken

Taslima'nın, babasına ve kardeşlerine dönüp cevap vermemesi, ötekileştirmenin diğer sonuçlarından biridir; çünkü dışlanmışlık yalnızlığı, bu da kendisine olan güveni eksiltmektedir. Kendini o ülkeye ait hisseden çocuklar bunun savunuculuğunu yaparken, Taslima ve ailesi suskunlaşarak, bütün bu olanları sineye çekmek zorundadır. Diyaloglara bakıldığında, Amerika'da lise çağlarındaki çocukların, 11 Eylül saldırıları ile ilgili bilgiye sahip oldukları ve bu konuda nefret söylemine varan ifadeler kullanarak düşüncelerini ifade ettikleri görülmektedir. Taslima, örtülü bir Müslüman göçmen olarak o sınıfa ait değildir. O, aynı okulda eğitim görmektedir; fakat aitlik duygusunu hiçbir zaman hissetmemektedir. Toplumsal yaşamdan bu şekilde dışlanan bireyler, farklı kategorilere ayrılırlar ve damgalanmış gruplar olarak ötekileştirilirler.

Daha önce değinildiği gibi, iktidarın söylemlerinin sürekliliğini sağlamaya yönelik üretime katkı sağlamayan, aksine engel olan bireyler iktidar için tehlikedir ve ötekileştirilir. Toplum dışına itilen birey yalnızlaşır (Auge, 1997: 59). Taslima da yalnız bir ötekidir. Auge, toplum içinde yeri olmayanları, antropolojik yer adını verdiği mekânlara koyar. Bu mekânlar, ötekinin kimliğinin ilişkide olduğu mekânlardır. Sahip olunan değerleri koruyabileceği bu yerler, sığınak olarak adlandırılabilir. Taslima'nın hikâyesinde olduğu gibi, yani hikâyenin ikinci bölümünde mekân, Taslima'nın evidir. FBI, yapılan ihbar üzerine Taslima'nın evine baskın düzenler ve onun kimliğinin belirleyicisi olan odasında araştırma yapar. Yapılan incelemeler sonunda bilgisayarına bakılarak, Taslima'nın 'cihat' sitelerine üye olduğu ve buradaki insanlar ile iletişime geçtiği anlaşılır. FBI görevlisi ve Taslima arasında geçen diyalog ise şöyledir:

-Taslima'nın Babası: Hayır

-Taslima'nın Annesi: Hayır mı? Yeni bir başvuru mu? Ama başka bir başvurunun bir ay süreceğini bilmiyor musun? Ne yaparız? (Yeşil kart başvurusu için) (kapı çalınır)

-FBI Görevlilerinden Biri: Göçmenlik ve Kabul Bürosu. Kapıyı açın, lütfen.

-Baba: Hangi konuda?

-FBI Ajanı: Federal ajan. Kapıyı açın lütfen. Arama iznimiz var.

-Ajan: Duvara dönün lütfen. Ellerinizi duvara dayayın.

-Baba: Neler oluyor? FBI neden burada?

-Ajan: Sakin olun, ellerinizi arkaya uzatın.

-Ajan Fedcar: Taslima Cihangir sen misin? Ben özel ajan Fedcar. Bana yatak odanı gösterir misin?

-Taslima: Bunun ne ile ilgili olduğunu anlamıyorum.

-Ajan Fedcar: Bunu sen mi yazdın? (hazırladığı ödevi göstererek)

-Taslima: Bu neden sizde?

-Ajan Fedcar: Okul müdürün tarafından bize iletildi. İçeriği konusunda kafası karışmış.

-Taslima: Bu ülkede ifade özgürlüğü diye bir şey var sanıyordum.

-Ajan Fedcar: Ödevin 11 Eylül saldırganlarına sempati duyduğunu gösteriyor. Yaptıklarının doğruluğunu savunmuşsun.

-Taslima: Yazdıklarım bu değildi. Bunları neden yaptıklarını anladığımı yazdım. Ama bunu desteklediğimi yazmadım.

-Ajan Fedcar: Öyle mi? Onları destekliyor musun?

-Taslima: Duyulma ihtiyaçlarını anlıyorum. Bunu doğru yoldan yaptıklarını düşünmüyorum.

-Ajan Fedcar: İntihara meyilli misin? Günlüğün öyle olduğunu söylüyor.

-Taslima: Öyle değil. Onlar benim din neden intihara karşıdır konusundaki ders notlarım.

-Ajan Fedcar: Ve sen buna karşı değilsin?

-Taslima: Söylemek istediğiniz buysa bir intihar bombacısı olamam.

-Ajan Fedcar: Ama bir amaç uğruna intihar bombacısı olunabileceğini söylemedin mi? Ödevinde öyle yazıyor.

-Taslima: Sözlerimi çarpıtıyorsunuz. Yazdığım bu değildi.

-Ajan Fedcar: Pekâlâ, bana öyle göründü. "Patlama ile birlikte sonunda seslerini duyurdular. Söylemek zorunda olduklarını sevmemiş olabilirsiniz ya da mesajlarını. Ama ilk kez bunu duyduk".

Taslima: Sonunda dikkatimizi çekmeyi başardıklarını ve belki bunu neden yaptıklarını sonunda anlayabileceğimizi söylüyordum. Hepsi bu.

-Ajan Fedcar: Peki Amerika ile derdi olan herkes bir uçak kaçırıp binalara doğru mu uçurmalı? Bu senin için mantıklı bir sebep.

-Diğer Ajan: Ajan Fedcar. Şurda. Şuna bir bakın. İslam dünyası sitesine üye. Bazı sohbet odalarına giriş yapmış; global cihat, cihat hakkında görüşler...

-Taslima: Tüm Müslüman görüşleri ile ilgileniyorum. Beni bilgilendiriyor.

-Ajan Fedcar: Taslima, anne ve baban yasadışı yollarla buradalar.

-Taslima: Kız ve erkek kardeşim burada doğdu. Onlar Amerikan vatandaşı.

-Ajan Fedcar: Doğru. Ama sen ve ebeveynin değilsiniz. Kardeşlerin 21 yaşına geldiklerinde ebeveynlerinin ülkeye girmeleri için başvuru yapabilirler. O zamana kadar ailenin izni yok. Beni dinle Taslima. Senin için yapmak istediğim şey şu. Aileni gözaltına almakla ilgilenmiyorum. Ama seninle daha uzun konuşmak istiyorum. Göçmenlik ve Gümrük Bürosu aileni gözaltına alma yetkisine sahip. Ama bizimle gelir ve işbirliği yaparsan göçmenlik onları almayacak. İçinde bulundukları durumu halletmeliler. Ama şimdi kimse onlarla ilgilenmiyor. Anladın mı?

-Taslima: ..... (kafa sallar)



Fotoğraf 5: Ajan Fedcar Taslima'nın Odasında

Ajan Fedcar ve Taslima arasında geçen konuşmada Taslima, Müslüman kimliğinden ve okulda yapmış olduğu sunumdan dolayı terörist eğilimli olmakla itham edilmekte, ifade özgürlüğünün en makbul karşılandığı ülkede kendisini ifade edemediğinden ağır bir önyargının mahkûmu gibi görünmektedir. Anlatmaya çalıştığı şey ile anlaşılmak istenen arasında derin bir uçurum olduğu, Taslima'nın sözlerinde gizlidir; fakat FBI ajanı onu ülkesi için bir tehdit unsuru olarak algıladığından sorunu çözmek için onu gözaltına almak istemektedir. Gelmemesi durumunda, ailesinin Amerikan vatandaşı olmamasından dolayı illegal olarak ülkede kaldıklarını söyleyip onları sınır dışı edebilecektir. Bu tehdide karşı Taslima, kimliğinin bir göstergesi olan, ait olduğu dini değerlerin yanlış anlaşıldığı konusunda FBI ajanını ikna etmeye çalışır; fakat 11 Eylül saldırılarından sonra tıpkı sınıf arkadaşlarında yaşadığı gibi ajana da derdini anlatmanın imkânsız olduğunu anlar. Taslima, ailesi uğruna bu teklifi kabul eder; fakat üzücü olan Taslima'nın hissettikleriyle birlikte bir nebze de olsa anlatmaya çalıştığı şeyin nefret söylemine kurban gitmiş olmasıdır. Taslima'nın Amerika'daki normal hayatının içinde var olamaması, kimlik etkeninden dolayı hayata katılamaması, iletişimsizliğin ve yalnızlığın sonucu olarak ortaya çıkar. Neticede bu durum Taslima'nın ötekiliğini pekiştirmektedir.

Taslima'nın gözaltına alındıktan sonra avukatlığını yapan Amerikalı avukat ile FBI ajanı Fedcar arasında geçen diyalog, Müslüman temsiline ilişkin ifadeler açısından önemlidir; çünkü diyaloglarda Amerika'daki Müslüman eşittir teröristtir algısının

devletin etkin kategorileri tarafından da onaylandığı bir durum söz konusudur. Konuşma ise şöyledir:

(Savcılık Bürosu, Los Angeles)

-Ajan Fedcar: Resmi olarak, Birleşmiş Milletlerde yasadışı olarak bulunduğundan tutulmaktadır. Gayri resmi olarak ve bunu bu oda dışında söylemeyeceğim, intihar bombacısı olmayı planladığına dair bulunan kanıta dayanarak Birleşmiş Milletler güvenliğine olası tehdit algılandığından gözaltına alınmıştır.

-Avukat: Peki bu kanıt nedir acaba?

-Ajan Fedcar: Benimle oynamayın avukat. Tüm belirtiler ortada. Burada 15 yaşında aşırı İslamcı, örtünerek dolaşan, internette cihat konulu yazışmalara katılan ve açıkça intihardan bahseden genç bir kızdan bahsediyoruz. Yatak odasına baktınız mı? Ne kadar sade olduğuna. Bu normal bir gencin yaşamı değil. Onun tek bildiği isyan bayrağı.

-Avukat: Paranoyak görüşünüzle bakarsanız öyle algılanabilir tabi.

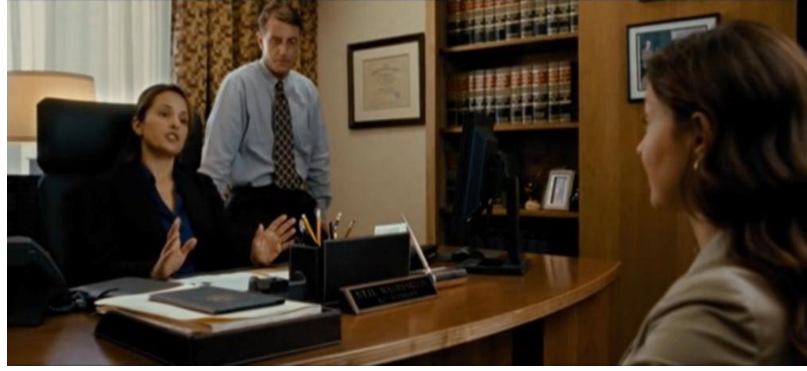
-Ajan Fedcar: Sizinle tüm gün tartışabilirim ama gerçek durum şu: Yasadışı bulunuyor. Sınır dışı edilmeli. Göçmenlik ve Gümrük Bürosu'nun bunu Amerikan halkının güvenliği için yapmasını talep ediyoruz.

-Avukat: Sadece bu mu? Bu ülkeye 3 yaşında gelmiş, bir Amerikalı genci köklerinden koparacak mısınız siz? Bengayca bile konuşamıyor. En azından akıcı olarak. İkinci bir derecede bir kanıta dayanarak onun kendini başka bir dünyada hissedeceği üçüncü dünya çöplüğüne mi göndereceksiniz yani?

-Ajan Fedcar: Tam olarak bunu yapacağım avukat.

-Avukat: Peki ailenin geri kalanı? İki küçük kardeşi Amerikan vatandaşı.

-Ajan Fedcar: Evet onlar Amerikan vatandaşı ve şansları var. Tabi...



Fotoğraf 6: Ajan Fedcar ve Göçmenlik Bürosu Avukatı Arasında Geçen Konuşmadan Bir Kare

Amerikan vatandaşı olmak, ajan Fedcar için şanslı olmak anlamına gelmektedir. Avukatın üçüncü dünya çöplüğünden bir yer olarak gördüğü Bangladeş, Taslima'nın ölüm fermanı olarak görülmektedir. Konuşmalardan anlaşılacağı üzere Müslüman olma, intihar bombacısı ya da terörist damgasını yemek için kimlik belirleyici konumda, negatif bir temsil olarak karşımıza çıkmaktadır. Avukat karakteri FBI ajanı Fedcar'a göre, objektif bir Amerikalı temsiline sahiptir; fakat hukuksal alanda söz sahibi temsilin bile bu durum karşısında söyleyecek bir sözü kalmamıştır. Ajan, avukata Taslima'nın her durumda sınır dışı edileceğini söylemektedir; fakat ailesi için yeni bir yaklaşımı vardır. Taslima suçludur. Müslüman temsilini karakterinde ve yaşadığı alanda gösterdiği için, düşüncesini ifade ederken yaşadığı sınıf ortamından, toplumdan ve Amerikan vatandaşlığından tecridi gerçekleşmiştir. Diğer bir sahne, avukatın Taslima'nın ailesi ile görüştüğü sahnedir:

-Avukat: Üzgünüm, az seçeneğiniz var. Bunların hiçbiri de lehinize değil. Tüm aile gönüllü olarak ayrılmaya karar verir ve Birleşmiş Milletleri hemen terk edebilirsiniz ya da kalıp mücadele etmeyi seçebilirsiniz ki bu da ister istemez sınır dışı edilmek ile sonuçlanacaktır. Üçüncü bir seçenek var ve ne kadar acı verici olursa olsun bunu size sunmak zorundayım. Biriniz gönüllü ayrılmayı seçebilir ve Taslima ile gider. Diğeri Amerika'da diğer çocuklar ile kalır. Ajan Fedcar'ın bana yapmış olduğu bu öneriyi seçerseniz, Göçmenlik Bürosu kalan ebeveyni aramayacak ve rahatsız etmeyecek. Anlamanız gereken bir şey daha var. Hanginiz kalır ve bunu seçerse

Taslima'yı görmeye çalışması halinde çok büyük bir risk almış olacak. Sınır dışı edilmesi sırasında muhtemelen tüm yol boyunca göçmenlik ajanları ona yardım edecek.

(Anne ağlar)

Avukatın konuşmasında üzgün bir ifade vardır; fakat söyledikleri daha acıdır. Sunduğu seçenekler arasında ailenin mutlu olabileceği bir formül olmadığını vurgulamaktadır. Taslima'nın ailesi üzgündür; çünkü her ne olursa olsun Amerika'daki yaşamlarını sürdürme isteği ve kurulu düzenlerini bozmak istememeleri ağır basmaktadır. Onlar Amerika'da tüm baskı ve hakaretlere rağmen kalmayı düşünmekte, Müslüman kimliklerinin ağır bir nefret söylemi altında olduğunu çok da görmek istememektedirler. Nitekim avukatın da dediği gibi 'Üçüncü Dünya çöplüğü' olan ülkeler, Amerika'dan daha iyi bir yaşam sunmamaktadır.

Taslima'nın Göçmenlik ve Gümrük Bürosu'ndaki gözaltı sürecinden bir sahnede ise Taslima ile başka bir göçmen kız arasındaki konuşma şu şekildedir:

-Taslima: Arkadaşa ihtiyacın var gibi.

-Maria: Sen de mi annenin gelip seni almasını bekliyorsun.

-Taslima: Evet.

-Maria: Ne zaman gelecek?

-Taslima: Her an gelebilir.

-Maria: Hiç güzel bir hikâye biliyor musun?

-Taslima: Birçok iyi hikâye biliyorum. Buraya gel sana en iyilerinden birini anlatayım. "Allah'ın ayetleri size okunurken nasıl inkâr edersiniz?"



Fotoğraf 7: Taslima ve Küçük Kızın Konuşmasından Bir Kare

Taslima'nın Müslüman kimliği, sempatik duruşuna rağmen diyaloglarda negatif olarak sunulmuştur. Kur'an'dan bir ayet okuduğu anlaşılan Taslima, aslında Maria'ya birçok iyi hikâyesinden birini anlatmaya başlamıştır. Burada Maria'nın İslami literatüre ait bir hikâyeyi dinleyecek olduğuna dair vurgu yapılmaktadır. Filmin Taslima hikâyesindeki bir diğer sahne ise, Taslima'yı görmeye gelen annesi ve kardeşleri arasında geçmektedir. Yeterince olumsuzluk yaşayan aile, kalmak ile gitmek arasında bir yerde bölünmek zorunda oluşlarının, Müslüman olmaları ile ilişkili olduğunun farkındadır.

-Taslima: Cah ve Abdül'ü bırakmak istemiyorum. Onları bir daha ne zaman göreceğim? Peki ya babamı?

-Annesi: Sana veda edebilmeyi çok isterdi. Ama gelirse ne olurdu dersin? Onu tutuklarlar ve sınır dışı ederlerdi. Sonra Cah ve Abdül de gitmek zorunda kalırlardı.

-Taslima: Umrumda değil. Neden hepimiz gidemiyoruz? Onlar nasıl kalabiliyor?

-Avukat: Çünkü burada doğdular ve kalıp okullarını bitirirlerse daha fazla fırsatları olacak.

-Taslima: Benim olmayacak; çünkü hayatım mahvoldu.

-Annesi: Ben yanındayım kızım, yanındayım.

-Taslima: Anne beni bırakma lütfen.

-Annesi: Beni duyuyor musun? Her zaman seni sevmek için burada olacağım. Birlikte seyahat edeceğiz. Hep birlikte olacağız. Tanrı izin verirse, bir gün mutlaka geri döneceğiz. Gelin ve kız kardeşinize veda edin. Onu uzun süre göremeyeceksiniz.

-Polis Memuru: Lütfen sıradaki ziyaret için odaya ihtiyacım var.

Taslima kardeşlerine sarılır ve ağlar. Umutsuzluğun son noktasına gelmiştir ki annesi ona, "Tanrı izin verirse, yine geleceğiz" diyerek umudunu kaybetmemesi gerektiğini söyleyecektir. İslam inancına göre Müslüman umutsuzluğa düşmemelidir; çünkü Allah izin verdiği müddetçe nice olmaz gibi görünenler olur ve Müslüman bu umut ile yaşamalıdır. Annesi, Taslima'ya bu düsturu hatırlatır ve hayatının mahvolduğunu düşünen Taslima'ya bir mesaj verir. Bu sahnede yönetmen seyirciye, sınır dışı edilmenin bütün bir aileyi nasıl parçaladığını gösterir. Ayrıca ülke için tehdit unsuru olan Taslima'nın, Müslüman terörist potansiyelinden dolayı hiçbir kapıyı aralamadan ülkenin dışına itilmesi gerektiği vurgulanır. Taslima, annesi ile birlikte sınır dışı edilirken, göçmenlik bürosu memurları da yanlarındadır. Havaalanında Taslima kalabalığın içinde babasını görür; fakat yanına gidemez çünkü giderse kardeşlerinin ve babasının Amerika'da yaşama ihtimallerini tehlikeye atacaktır. Taslima, bu ayrılığın yalnızıdır; çünkü düşündüklerini sunmuş fakat bu sunum onun hayatındaki bir dönüm noktası olmuştur. O, 15 yaşına kadar vatandaşı dahi olmadığı bir ülkenin ötekisi olarak yaşamıştır; fakat hazırlamış olduğu bir ödev konusundan dolayı, Amerika'nın düşman olarak nitelendirdiği Müslümanlar'a karşı yürüttüğü ayrıştırıcı politikadan nasibini alarak "düşman artık içimizde" söyleminin kurbanı olmuştur.

Filmdeki bir diğer Müslüman temsiline dair hikâyeye baktığımızda, İranlı Hamid ve ailesinin hikâyesine odaklanmak gerekmektedir. Müslüman temsilinin daha kişiselleştirildiği bu hikâyede Hamid ve ailesi, Taslima ve ailesinin yaşantısından çok daha farklı bir hayat tarzına sahiptir. Yönetmen, burada iki ayrı Müslüman temsiline odaklanmak istemiştir. Hamid ve ailesi, babaları dışında Amerikan vatandaşıdır. Babaları ise çok yakın bir zamanda Amerikan vatandaşlığına kabulünün yapılacağı toplantı için gün saymaktadır. Bütün aile babalarının vatandaşlığa kabulü için

düzenlenen partiye katılmıştır. Taslima'nın ailesine göre daha ferah ve zengin bir hayata sahip oldukları anlaşılan bu İranlı ailenin polis olan oğulları Hamid, iş arkadaşı Brogan'ı da bu partiye davet etmiştir. Partiye gelen Brogan ve aile arasındaki konuşmalar şu şekildedir:

-Hamid'in Babası: Bay Max, evime hoş geldiniz.

-Brogan: Teşekkür ederim

-Hamid'in Babası: Bu gece varlığınız ile beni onurlandırdınız. Bu benim eşim.

-Hamid'in Annesi: Tanıştığımıza sevindim, hoş geldiniz.

-Brogan: Teşekkür ederim, çok güzel bir eviniz var. Vatandaşlık için sizi kutlarım bayım.

-Hamid'in Babası: Teşekkür ederim. Ferid canım buraya gel. Gel ve önemli bir bay ile tanış. En küçük oğlum, o bir avukat.

-Brogan: Nasılsınız?

-Ferid: Memnun oldum.

-Hamid'in Babası: Bu Max. Hamid'in ortağı. Ona saygı gösterin yoksa sizi sınır dışı eder.

-Ferid: Beni edemez baba. Vatandaşlığımı zaten aldım. Bu evde sınır dışı edilebilecek tek kişi sendin. Cumartesi'ye kadar. Sonra bizden biri olacaksın.

-Hamid: Hey Max! Bugün gelmene çok sevindim. (O sırada ailenin en küçük kızı eve girer. Babası oradan uzaklaşır) Bir içki alır mısın dostum?

-Çocuklar: (kıza sarılıp) Seni çok özledik. İyi ki geldin.

-Aileden Bir Kadın: Buraya hangi yüzle geldin?

-Hamid: Kız kardeşim. Buraya bu gece gelmemeliydi.

-Brogan: Neler oluyor?

-Hamid: Kendini ailenin önüne çıkarıyor. Burada hoş karşılanmayı beklememeli.

-Ferid: Pekâlâ Max. Hamid senden çok bahsetti. Seni örnek alıyor. Neden göçmenlik gestaposuna katıldı hiç anlamıyorum. Sanırım derinde bir yerde içinde aitlik duygusu yok. Yani kırmızı, beyaz ya da mavi olup sonra da ait olmayanları kovmak.

-Brogan: Demek avukatsın.

-Ferid: Velcoff Mosolo ve Cleine'in küçük ortağıyım. Kişisel yaralanmalar konusunda uzmanım. Altımızda 35 avukat çalışıyor.

-Brogan: Bir ambulans takipçisisin.

-Ferid: Kimseyi takip etmem. Müşterileri geri çeviriyorum.

-Brogan: İzninle (Evin küçük kızı Zehra'nın yanına gider). Ondan başka var mı? Max Brogan. Hamid ile çalışıyorum.

-Zehra: Kim olduğunu biliyorum.

-Brogan: Bilekliğinde ne yazıyor?

-Zehra: Küçük melek. Babam bunu 12 yaşındayken vermişti. Bize baktıklarının farkındasın değil mi? Dışlanmış biriyle iletişim kurduğun için hayal kırıklığına uğramış gibiler.

-Brogan: Bu riski alıyorum. Daha önce bir sakınmaya davet edilmemiştim. Nedir bu? Sizin buraya gelirken yanınızda getirdiğiniz bir şey mi?

-Zehra: Ben getirmedim. Burada doğdum. Bu ailede gerçek Amerikalı olan tek kişi benim.

-Brogan: Yani vatandaşlığa geçip kendilerini senin kadar Amerikalı yapmaya karar verdiler.

-Zehra: Sana babamı anlatayım. Harika bir Amerikalı olacak. Şah'a hep karşı çıktı. Devrimden sonra rakiplerinden biri onun Humeyni karşıtı olduğuna dair söylenti yaydı ve tüm aile Türkiye sınırını geçmek zorunda kaldı. Herkesi buraya getirmeye çalışırken, her şeyini harcadı. Ama gördüğün gibi, Şah dönemini bir gün bile özlemez. Sanırım bugün ülkenin bulunduğu o lanet İslami duruma iyi uyum sağlar. O yüzden burada geçirdiği her güne kızıyor.

-Brogan: Tabi, geri dönebilir.

-Zehra: Yeniden başlamak için yaşlı. Peki, senin hikâyen ne? Ailen var mı?

-Brogan: Bir kızım var. Artık annesi ile birlikte değil.

-Zehra: Kaç yaşında?

-Brogan: 26, hayır 27.

-Zehra: Tam öğrensen iyi olur. Yoksa kızabilir.

-Brogan: Galiba bunu çoktan yaptım.

-Hamid: Max, babam seni soruyor.

-Zehra: Tanıştığımıza sevindim Max. Ben gidiyorum. Randevum var. Ateşli bir randevu Max.

-Hamid: Ona aldırma, o deli.

-Brogan: Yoruldum Hamid, eve gitmeliyim.

-Hamid: Max, babam.

-Brogan: Yarın görüşürüz. Ailene benim için teşekkür et.



Fotoğraf 8: Brogan ve İş Arkadaşı Hamid'in Ailesi Vatandaşlık Partisinde

Brogan, Amerikalı olmanın verdiği özgüven ve Batılı bakış açısının etkisi ile İranlı aileyi bu kadar refah bir yaşamın içinde görünce, şaşkınlığını gizleyememiştir. Bunu Hamid'in babasına da ifade etmiştir. Hikâyedeki bu ailenin, Müslüman fakat terörist emaresi taşımayan, Amerikan toplumu ile bütünleşen bir yapıya sahip olduğu görülmektedir. Kimliklerini, Şah'ın İran'ından kaçarken orada bıraktığı ima edilen aile, Amerikan toplumuna ait olabilmek için mücadele vermiş Müslüman bir aile olarak karşımıza çıkmaktadır; fakat ailenin İran gelenek ve göreneklerinden ne kadar istese de kurtulamadığının işareti, evin en küçük kızı Zehra'yı dışlamalarında yatmaktadır. Hamid'in de ifade ettiği gibi Zehra istenmez; çünkü onlara utanç vermektedir. Ailesinin tasvip etmediği bir yaşam tarzına sahip olan Zehra, babasının Amerikan vatandaşlığına kabulü için verdiği partiye davetsiz gelmiştir ve ailenin ona olan tepkisi Brogan'ın dikkatinden kaçmaz. Brogan, Zehra ile tanıştığında, onun davranışlarının normal olduğu kanısına ulaşır ve aileye olan tepkisi artar. Hamid ve ailesinin neden Zehra'yı dışladıklarına anlam veremez; çünkü Zehra, yadırganacak ya da utanç kaynağı olacak hiçbir şey yapmamaktadır. Burada seyirci, İslam inancının ve kültürünün bir eleştirisi ile karşı karşıya kalmaktadır. Brogan için gayet "Amerikanvari" bir yaşam, İranlı kimliğe sahip bu 'doğulu ve anlayışsız' aile için anormal ve kabul edilemez bir durumdur. Seyirci ise, hangisinin doğru olduğuna, hikâyenin devamında karar verecek duruma gelir.

Hamid, bir telefon görüşmesinde kız kardeşinin öldürüldüğü haberini alır ve iş arkadaşı Brogan ile hastane morguna gider. Kız kardeşi, Meksikalı ve evli sevgilisi ile birlikte öldürülmüştür. Hamid üzüntülü gibidir; fakat ayrıca sinirlidir. Hastaneden çıktıklarında Brogan ile beraber geri dönerken durgunlaşmıştır. Ne olduğunu anlamaya çalışan Brogan, Hamid'in, morg kokusu sindiği için üzerinden çıkarıp arabanın arka koltuğuna koyduğu ceketini, yıkanması için kuru temizlemeye verdiğinde birşey farkeder. Bu, Hamid'in kız kardeşinin parti gecesinde koluna taktığı ve ona babasının hediye ettiğini söylediği bilekliktir ve Brogan bu olayın peşine düşer. Sonrasında olayı çözen Brogan, Hamid'in babasının Amerikan vatandaşlığına kabul günündeki törene katılır. Hamid ve tüm aile bireyleri de oradadır. Brogan'ın, Hamid ile arasında geçen konuşmada, bir kez daha Amerikalı olan haklı, öteki olan haksız olmuştur. Arada geçen diyalog ise şöyledir:

(Los Angeles, Kongre Merkezi)

-Yargıç: Herkese günaydın. Ben Federal Bölge Mahkemesi'nden yargıç Lazly Freeman ve bugün sizi burada ağırlamak benim için büyük zevk. Burada oturan herkesin ortak bir yönü var. Hepiniz kendi iradeniz ile bu büyük ulusun vatandaşı olmak istediniz. Pek çoğunuz için bu mutlu ana ulaşmanın yolu zorluk ve fedakârlıklar ile geçti. Yurttaş olmanın sorumlulukları olduğunu ve Amerikan yurttaşlığının bir başarı garantisi olmayıp sayısız olanaklar sağladığını sizlere anımsatmak benim görevim. Amerikan ulusu ve Amerikan devleti iyi niyetli yeni yurttaşlara karşı her zaman kucaklayıcı ve konuksever olmuştur. Toplumumuzdaki yasa ve kurallara uyduğunuz sürece umutlarınızı ve hayallerinizi gerçekleştirmek için sonsuz krediniz bulunmaktadır.

-Brogan: Doğru, aile her zaman önce gelmeli değil mi? Neden bahsettiğimi biliyorsun.

-Hamid: Bunu şimdi mi yapmak zorundasın?

-Brogan: Evet, lanet olası tam şimdi. Masum, evet, masum genç bir kadın, biraz göğüsleri göründüğü için, evli bir erkek ile ilişkisi olduğu için vahşice öldürüldü. O senin kardeşindi. Daha fazlasını hak ediyordu. Bu ülkede biz böyle pisliklere

inanmayız. Bunun bir ismi vardır: Cinayet. Soğukkanlı cinayet ve sen ve Ferid bundan kurtulamayacaksınız.

-Yargıç: Yeni vatandaşlarımız, lütfen kalkın. Sağ ellerinizi kaldırın ve benimle beraber bağlılık yemini edin. Ben huzurunuzda...

-Brogan: Elimde bir gün öncesinden geçen haftaya kadar otelin kamera kayıtları var. Ferid'in BMW'sini gösteriyor. Kızı izleyip sana bilgi veriyor ve harekete geçmeni bekliyordu.

-Hamid: Bunu bırakması için ona yalvardım Max. Ama babamız ona baskı yapıyordu. İkimize de. Onun yüzünden ailemize gelen utanç hakkında Ferid'in aklını zehirliyordu. Ama asla bunun olmasını istemezdi. Ona sadece bir ders verecektik. Onları iş üstünde yakalayıp köpekler gibi dövecektik. Babam Zehra'nın ders alıp onun hizaya gelmesini istiyordu. Yaptığımız tek şey buydu. Böyle olacağını bilmiyorduk. Bununla uğraşmak istemedim Max. Arkama dönüp ilgilenmezsem eğer geçip gider diye düşündüm.

-Yargıç: Ve şimdi Phil Perry ulusal marşımızı okurken lütfen ayağa kalkıp sağ elinizi kalbinizin üstüne yerleştirin.

-Hamid: O gece daireme geldi Max, şeyden sonra... (Flash back)

-Ferid: Yardım et lütfen (Bilekliği verir)

-Hamid: Bunu nasıl aldın? Zehra nerede?

-Ferid: Sadece onu korkutmak istedim.

-Hamid: Neden bahsediyorsun?

-Ferid: Onun artık o Latin bozmasıyla düşüp kalkmasına dayanamadım.

-Hamid: Ferid sen ne yaptın?

-Ferid: Sadece biraz yüzünü dağıtmak istedim (silahı vererek) bunu almalısın. Sen polissin, bu şeyleri nasıl yapacağını bilirsin.

-Hamid: Sen ne yaptın Ferid?

-Ferid: Hamid, kapıya yaklaştığımda köpekler gibi o işi yapıyorlardı.

-Zehra: Sen burada ne halt ediyorsun. Defol buradan. Lanet olsun, senin derdin ne?

-Hamid: Kardeşimize ne yaptın? Bana ne yaptığını çabuk söyle.

-Zehra'nın Sevgilisi: Bak o benim kızım dostum. Aptal olma. Şu lanet silahı indir lütfen. (Ferid ikisini de vurur)

-Brogan: Bana gelmeliydin lanet olası.

-Hamid: Bu benim için utanç vericiydi ve ailem için.

-Ferid: Ona ne anlattın? Sen ne yapıyorsun?

-Brogan: Kendine iyi bir cinayet savunma avukatı bulsan iyi olur. İhtiyacın olacak.

Hikâye, Ferid'in tutuklanması ile son bulur. Filmde anlatılan İranlı ailenin hikâyesi, araştırmanın Müslüman temsili açısından önemlidir; çünkü film, Müslümanların Amerikan toplumundaki en kötü öteki olarak sunulması açısından izleyiciye bilgi sunmaktadır. Diğer hikâyelerde teröre, cinayete meyilli karakterler, sonunda doğru yolu bulmuşlarsa da, Taslima ve Hamid'in ailesi iyi olmaktan çok, kötü ve Amerikan toplumu için bir tehdit olarak gösterilmiştir. Filmde özellikle bu karakterlerin Müslüman olarak temsili, tesadüfi gibi görünmemektedir. Daha önceki bölümlerde de tartışıldığı gibi, bilinçli olarak oluşturulan bir düşman üzerinden kendini tanımlayan Batı, 11 Eylül 2001 tarihinden itibaren bunu sinemada da sistematik bir şekilde kullanmıştır. İslam'ın ya da Müslümanların artık İran, Afganistan ya da Ortadoğu'da değil, Amerikan toplumu içinde olduğu düşüncesi pekiştirilmiştir. Filmdeki Müslüman temsili negatiftir. Aynı zamanda bunun ötesinde Müslümanlar, ulus tarafından istenmeyen ve en büyük tehlike olarak görülen azınlık grubu temsil etmektedir.

6.1.3.2.2. Görüntü

6.1.3.2.2.1. Görüntü Düzenlemesi

Filmdeki anlatı, Los Angeles'in gece, kuşbakışı plan çekimi ile başlar. Daha sonra Los Angeles Göçmenlik ve Gümrük Bürosu'nun uzaktan açı olarak ele alındığı kare, film boyunca hikâyeler arası geçişte, sürekli gündüz ve gece çekimleri olarak gösterilmektedir. Yavaş olmayan çekimlerin yanı sıra, hikâyeler arası ya da hikâyenin anlatıldığı sahneler, hızlı seyretmektedir. Uzun planların tercih edilmediği filmde, yalın bir anlatımdan söz etmek mümkün değildir. Seyirci, hikâyeler arasında geçişi yakalayacak kadar takipte olmalıdır; çünkü hikâyeler birbiri ile bağlantılıdır. Araştırma konusu bağlamında sinemanın azınlıkları ve göçmenleri nasıl sunduğunu, dilsel pratikler yoluyla nasıl ürettiğini, ayrıca görüntünün bunu yaparken nasıl bir yol izlediğini tartışmak gerekmektedir. Bu yüzden İslam ve Müslüman temsiline ilişkin hikâyelere baktığımızda, buradaki görüntü düzenlemesinin, filmin diğer hikâyelerinden çok da farklı olmadığını söylemek mümkündür. Taslima'nın hikâyesine baktığımızda, Taslima'nın görüntüsünden önce sınıfta yapmış olduğu sunumdaki sesi duyulmaktadır. Kamera, daha sonra sınıf içerisine odaklanır. Sunum esnasında, sınıfın ona karşı olan tutumuna verdiği her tepki, ayrıntılı çekim yoluyla Taslima'nın mimiklerinde görülebilir. Müslüman kimliğine ilişkin olarak kıyafetlerine bakıldığında, Taslima'nın örtülü olması, onun Müslüman olduğunun kanıtıdır. Örtülü olması, vücudunu kapatan şeyler giyinmesi, onu sınıftaki Amerikalı öğrencilerden ayırt etmektedir.



Fotoğraf 9: Taslima'nın Giyimi

Kamera planlarına bakıldığında, Taslima'ya uzun uzun odaklanmayan kamera, sınıfın tepki vermesi durumunda, anlatıyı tepkiye çevirmekle karşı bir duruş vermektedir. Bu bağlamda Taslima'ya kısa kısa odaklanan kamera, anlatıyı sınıfın tepkisi ile desteklemeye çalışmaktadır denilebilir. Taslima'nın hikâyesindeki temsil ediliş biçimlerine geri dönüldüğünde, FBI ajanları tarafından baskın yapıldığı sahnede, Taslima'nın evinin gayet sade olduğu ve maddi imkânsızlıklarını yansıttığı söylenilebilir. Annesinin geleneksel kıyafetler ile temsil edildiği bölümde, anne örtülü değildir. Aile daha ılımlı Müslüman portresi çizerken, Taslima radikal olarak resmedilmektedir. Yani iki görüntü arasında anlatılmak istenen, 'kişi ne kadar İslami yaşayışa uygun davranırsa, o kadar 'terörist' potansiyeli taşır' şeklindedir. FBI ajanı Fedcar'a göre, -Fedcar'ın, Taslima'nın avukatı ve Taslima ile yaptığı görüşmede bu anlaşılmaktadır- Taslima, aşırı 'dinci' görüntüsü ile 'terörist' potansiyeli taşırken, ailesi için aynı şey söz konusu değildir. Onları inceleme gereği de duymaz. Taslima, FBI ajanı Fedcar'a, İslami sitelere olan üyeliğini, 'kendisini bilgilendirdiği' açıklaması ile anlatmaya çalışır. Ancak Fedcar, genç bir kızın böyle bir sitede işinin olmasına anlam veremez. Ayrıca Taslima'nın örtülü olmasına ilaveten, odasının sade olarak dekore edilmesinden yola çıkarak onu, İslami terörizm ile eşleştirir ve sınır dışı edilmesini talep eder.

Diğer taraftan İranlı ailenin hikâyesine bakıldığında, görüntülerden onların İslami yaşam tarzından oldukça uzak oldukları yargısına varılabilir. İranlı ailenin verdikleri partide, giyiniş biçimleri ve yaşayış şekilleri, polis memuru Brogan'ın da dikkatini çekmiştir. İranlı baba daha zengin bir yaşayışa sahiptir ve çocukları da Amerika'da müreffeh standartlarda yaşamaktadır. Ailelerini tam bir Amerikalı olarak tanımlayan bu aile, ait oldukları kültür bariyerine takılmışlardır. Partinin verildiği gece içki içilmesi ve kadınların Batılı tarzı giyimleri, yaşanılan İslam'ın terk edilen topraklarda kaldığını betimlemektedir; ancak onları Amerikan toplumunda öteki konumuna getiren şey de kültürlerindeki yıkılmaz tabulardır. Anlatı, hikâye boyunca Müslüman ötekinin hiç bir zaman Batı anlayışı içerisinde var olamayacağını destekleyen imgeler sunmaktadır. Hamid ve ailesi açısından kız kardeşleri Zehra'nın Meksikalı bir adam ile yaşadığı ilişki utanç vericidir ve Zehra'nın giydiği aşırı açık kıyafetler ailenin adını kirletmektedir. Burada görüntülerden çıkarılacak şeylerden bir

tanesi, Amerikan toplumunda İslam'a karşı oluşan algının, bu ailede de kendini göstermiş olduğu gerçeğidir. Örneğin, diğer kadınlara göre göğüs dekoltesi daha açık ve daha bariz bir makyaj tonu ile gördüğümüz Zehra sahneleri, kendi ailesi için negatif bir durumken, Amerikan toplumu için gündelik yaşamın bir parçasıdır. Olmaması için de bir neden yoktur. Bu durumda aile, Amerikan kültür ve değerlerine zıt düşmektedir. Zehra, Amerikan toplumu için makbul, ama diğer aile üyeleri için kabul görülebilir değildir. Bu durumun aile için olumsuz sonuçlar doğuracağı, hikâyenin sonunda ağabey Ferid'in kız kardeşleri Zehra'yı, sevgilisi ile beraberken basıp onları öldürmesi ile daha net anlaşılır. Ağabey Ferid, dini inanış biçimi olarak tasvip etmediği evlilik dışı ilişkiyi onları öldürdüğü sahnede tasdiklemiş ve bu durum İranlı ailenin ait olduğu İslami kültür ile ilişkilendirilmiştir. 'İslami olmayan bir yaşayış tarzının sonucu ölümdür ve bu ölüm senin en yakının elinden olabilir' mesajı, seyircide İslam'a ve Müslümanlığa karşı negatif bir tavır oluşturmaya yardım etmektedir.



Fotoğraf 10: Zehra'nın görünümü

Kamera hareketlerinin yer yer hızlı, yer yer yavaş olarak konumlandırıldığı sahneler, özellikle Müslüman kimliklerin kendilerini yanlış sunumunda daha bir yavaşlamakta ve bu negatif durumun öteki kimliğinin doğasında olduğu sonucu sunulmaktadır. Örneğin, Hamid hep üzgündür. Taslima'nın, hep suratı asıktır ve endişelidir. Hangi çekim açısına bakılırsa bakılsın, tebessümün olduğu sahnelerde bile, olumsuz bir havanın varlığı hissedilmektedir. Çekimler genellikle diğer hikâyelerde olduğu gibi aydınlık ortamlarda gerçekleştirilmemiştir. Örneğin, Taslima'nın evi karanlıktır. Avukatın, Taslima'nın ailesine yaptığı ziyaret esnasında, gündüz olmasına

rağmen evin içi karanlık ve insanlar karamsar olarak görüntülenmiştir. Hamid'in olduğu sahnelerde de aydınlık bir alan yoktur. Arabasının içi, çalıştığı ofis, yaşadığı ev, hep olumsuzluk içeren görüntüler ile sunulmuştur.

6.1.3.2.3. Ses ve Müzik

Filmdeki seslerin ve onların oluşturduğu modellerin, ayrıca anlatı yapısına yaptıkları katkıların yakalanabilmesi zordur; çünkü sadece sese ya da müziğe baktığımızda, onların hangi bağlamda oraya yerleştirildiği hakkında bilgi sahibi olmamız kolay değildir. Bu nedenle hikâyelerin öncesinde ve sonrasında anlatılanlara bakmak, özellikle müziğin o hikâye ile bağlamı noktasında bize ışık tutacaktır. Araştırmanın kapsamı açısından bakıldığında, Taslima'nın ve İranlı ailenin hikâyelerinde müziklerin de etkin bir rol oynadığı söylenebilir. Örneğin, Hamid'in babasının Amerikan vatandaşlığına kabulü için düzenlenen partide, arka fonda Farsça bir şarkı sürekli çalmaktadır. Film analiz edildiğinde, bu müziğin İranlı müzisyen Ali Azam tarafından bestelendiği ve Niyaz tarafından seslendirilen Feraghi adlı bir eser olduğu görülmektedir. Evin küçük kızı Zehra, Brogan ile konuşurken, babasının İran'dan sürgün edildiğini söyler. Şah'a karşı çıktığı için ülkeyi terk etmek zorunda kalıp bütün mal varlığını Türkiye sınırını geçerken kaybetmiş olan babası, Amerika'da sıfırdan başladığı hayatta yine varlıklı bir yapıya kavuşmuştur. Fondaki müzik, tesadüfi olarak oraya konulmamıştır. Farsça olan bu eserin sözleri şöyledir (https://mckahveci.blogspot.com-tr/2011/05/niyaz-feraghi-turkce-ceviri-surgun.html):

-Bu ayrılık engin bir kedere gark etti beni
-Zincirledi kader beni bu yere
-Sevgilim kurtar beni bu zincirlerden
-Bu terk edilmiş topraklarda kirle bağlandım
-Nedir benden istediğin?
-Zincirleri özgür birine atıyorsun
-Beni bu yerde tüm gençliğimi heder ederek
-Hiç acımadan esir ettin
-Bu ayrılığa dayanana kadar
-Bu ayrılıktan kaçana kadar

-Seninle yalnızca bir kez daha bir araya gelecek olsaydım
-Sürgünümün tüm ıstırabını yüzüne vururdum

Şarkının sözlerinden de anlaşılacağı üzere film, sürgündeki babanın vatan özlemine tercüman olmakta, baba, Amerikan vatandaşlığına kabulün sevincini yaşarken aslında yurduna aitliğini sonuna kadar yaşamaktadır. Ayrılığın ve başka bir yere aitlik hissi duymaya çalışmanın amaçsız bir çaba olduğu vurgusu vardır ve seyirciye, babanın vatandaşlığı kabul edilse de hiçbir zaman bağlarından kopamayacağı mesajı verilmektedir. Filmin diğer ses kuşağına bakıldığında, özellikle şehrin sesine de yer verildiği görülmektedir. Araba korna sesleri, kalabalığın gürültüsü, polis baskınları, çalışma makineleri, şehrin kaosunu gözler önüne sermektedir. Hamid'in hikâyesine dönecek olursak, Hamid'in ölen kız kardeşinin cenazesinde okunan Kuran-ı Kerim'den bir bölüm, sessizliğin içindeki bir çığlık gibidir. Hoca ayetleri okurken, İslami bir cenaze töreni olduğu anlaşılmaktadır; fakat orada bulunan herkesin siyah giymesinin İslami literatüre ait değil, daha çok Batılı kültüre ait bir rutin olduğu dikkat çekmektedir. Hamid'in hikâyesinde kullanılan, Ali Azam besteli ve Niyaz seslendirmeli sofi müziğin modern yorumu olan şarkı, Türk şair Âşık Dertli'ye ait bir şiirden bestelenmiştir. Şarkının sözleri şöyledir:

-Bab-ı ihsanından mürüvvet eyle mürüvvet eyle
-Karıştırma her bir eşyaya beni
-Bakma isyanıma dost dost merhamet eyle
-Ulaştır menzili alaya beni beni dost beni beni

-Beni beni beni beni sultanım beni beni
-Ulaştır menzili a'laya beni beni dost beni beni

-Kün buyurdun her eşyayı yetirdin yali yetirdin
-Mevcudatı kemaline getirdin
-Yaptın arş'ı kürs'ü çıktın oturdun
-Düşürdün dünyayı dost dost
-Kavgaya beni beni dost beni beni

-Beni beni beni beni sultanım beni beni
-Düşürdün kavgaya beni beni dost beni beni

-Dertli'ye tükenmez nice dert verdin ala dert verdin
-Ne çekmeye sabır sabır ne gayret verdin
-Ne saltanat verdin ne devlet verdin verdin
-Ya niçin getirdin dost dost
-Dünyaya beni beni dost beni beni

-Beni beni beni beni sevdiğim beni beni
-Çok şükür bir dara dost dost yitirdin beni beni

Aşık Dertli

Kullanılan bu eser, ulaşılması gereken bir menzil ve uzaklarda olma durumunun bir göstergesidir. Şarkının geçtiği sahne, İranlı ailenin ve Taslima'nın yaşadığı ayrılığın dile geldiği anlardan biridir. Doğu'ya ait enstrümanların ön planda olduğu parçalar, özellikle Batı'ya ait olmayan bir surette kendini göstermiştir. Kimlik belirleyici olarak da algılanabilecek bu şarkılar, Doğu kültürünü temsil etmektedir. Müslüman ailelerin sahnelerinde bunların seçilmesi tesadüfî değil, belli bir amaca hizmet ediyor gibidir. Seyircide ise, anlamını bilmediği bir şarkı ve kendine ait olmayanın sunumu, özdeşleştirme noktasında negatif bir algı oluşturmaktadır denilebilir. Bu noktada müziğin evrensel olmasının yanı sıra belli bir kimliğin de betimleyicisi olduğu yargısına varılabilir.

6.1.3.2.4. Bağlam ve Filmin Adı Arasındaki İlişki

Birçok hikâyenin birbiriyle bağlantılı bir şekilde anlatıldığı Sınırı Geçmek filmi, Amerika'da yaşama bağlanmaya çalışan birçok azınlık ve göçmen grubunun Amerikan vatandaşlığına geçme süreçlerini anlatmaktadır. Filmde cinsiyet, yaş, sınıf, politik bağlantı ya da dinsel fikir açısından farklılaşmalar anlatıldığı için, bütün

hikâyelerin sonu Amerika'ya kabul ya da sınır dışı edilmek ile bağlantılandırılmıştır. Bu bağlamda bakıldığında orijinal adı Crossing Over; Türkçe Sınırı Geçmek olan filmin ismi, kimin sınırda kaldığı ya da kimin sınırı geçemediği ile ilgilidir. Yaşamsal bir önem taşıyan 'sınır' kavramı, geçenler ve geçemeyenler için bir çizgi durumundadır. Filmin anlatısında sınırın, gerçek ve mecaz olarak karşılık bulduğunu ifade etmek gerekmektedir. Meksikalı kaçak işçi olarak çalışan kadın için sınırın maddi bir karşılığı vardır. Sınır dışı edildikten sonra tekrar Meksika-Amerika sınırına gelen kadın, burada sınırı geçemeden öldürülmüştür. Sınır aynı zamanda zihinsel bir bariyer olarak da hikâyelerde yerini almıştır. Bundan dolayı filmin adı ile bağlamı arasında, birçok ilişki ve katman mevcuttur denilebilir. Ait olmadıkları bir ülkede, giderek yalnızlaşan insanlar ve kendi sınırları ile yaşama tutunmaya çalıştıkları ülkenin sınırları... Sınırlar aidiyet sorununun keskin bir çizgisidir ve azınlık gruplarının o mekânla olan ilişkilerinin en büyük çıkmazıdır.

6.1.4. Filmin Müslüman Temsili Bağlamında Katmanlararasılık (Kesişimcilik) Teorisi Açısından Çözümlemesi

Metodoloji bölümünde de bahsedildiği üzere, araştırmadan daha kapsamlı sonuç elde edilebilmesi için farklı yöntemler üzerinden film incelemesi yaparak daha net sonuçlara ulaşmak mümkündür. Sınırı Geçmek filmini, söylemsel olarak incelendikten sonra, katmanlararasılık çerçevesinde de ele almak, filmin ne kadar katmanı bir arada barındırdığının görülmesi açısından oldukça önemlidir. Bu bağlamda filme, farklı etnisiteden ya da farklı ülkelerden gelen insanlar için, Amerika'da vatandaşlık alabilmenin dereceli kolaylığı ya da zorluğu açısından bakmak gerekmektedir. Vatandaşlığın bağımsız değişken olduğu bu filmde, sınıf, dil, cinsiyet, etnisite, ırk gibi katmanlar bağımlı değişkenlerdir ve bu değişkenlerle her bir katmanın birbiriyle nasıl iç içe geçtiği ve birbirini nasıl etkilediği araştırılacaktır. Daha önce de belirtildiği gibi, birçok katmanın gerek ayrı ayrı gerekse birbiriyle olan ilişkisiyle inceleneceği filmde, hikâyeler bu katmanlar açısından değerlendirilecektir.

İlk olarak cinsiyet katmanına baktığımızda, Hamid'in kız kardeşi Zehra'nın belirgin olarak cinsiyetinden dolayı, ailesi için tehdit olarak algılandığı söylenilebilir. İranlı Müslüman ailenin ilk başta Amerikan yaşam tarzına uyum sağlamış hali, daha

sonra kendi geleneksel kültür ve dinleri açısından uyumlu olmayan kızlarını utanç kaynağı görüp öldürmesi ve bunu haklı bir neden şeklinde göstermesi, cinsiyet yanında, din ve etnisite katmanlarının da etkisinin olduğunu göstermektedir. Dinsel ve etnik açıdan tehdit olarak algılanan Zehra'nın, Meksikalı evli bir erkek ile evlilik dışı ilişki kurması kabul edilemez bir gerçektir ve bu gerçek, mutlaka cezalandırılması gereken bir durum olarak anlatıda yerini almıştır. Burada cinsiyet katmanı açısından Zehra'nın tehdit oluşu, cinsiyetinin dinsel ve kültürel rutinlerinden dolayıdır; yani Zehra'nın Müslüman olan ailesi, kızlarının evlilik dışı bir yaşam sürdürmesinin, cinsiyeti açısından bir utanç olduğu düşüncesindedir. Buradaki hikâyede Müslümanlığın cinsiyete yaklaşımı eleştirilirken, farklı katmanlar birbirini besleyerek anlatıda yerini almıştır.

Avustralyalı bir TV artistinin (Claire), Amerika'da kalıp çalışabilmek için göçmenlik bürosunda görevli bir adamın (Cloe) iki aylığına 'seks kölesi' olmayı kabul etmesi, yine cinsiyet ve cinsellik üzerinden değerlendirilebilir. Vatandaşlık alabilmek için cinselliğini kullanan Claire'e, anlaşma gereği Cole, imkansız olan evrakların onaylanmasında yardım edecektir. Cinsiyetini böyle bir uğurda kullanan Claire'in, cinsiyetinden dolayı güçsüzlüğü temsil etmesi, yine Müslümanlığın cinsiyete yaklaşımının bir eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Erkek cinsiyeti üzerinden bakıldığında ise, durum 'kadın' kadar güçsüz olarak sunulmamıştır. Güç dengesinin sürekli değiştiği, karakterler üzerinden işlenmiştir. Örneğin, İranlı baba vatandaşlığı olmadığı için güçsüzlüğü betimlerken, sınıfsal olarak zengin olduğu için güçlü konumdadır. Mesela Meksikalı kadın gibi kaçmak zorunda değildir. Hikâyelerin içeriğine göre, herkesin güçlü ya da güçsüz olması mümkündür. Aynı kişi, farklı olaylar içerisinde avantajlı ya da dezavantajlıdır denilebilir.

Dinsel anlamda ele alındığında ise, yaşamını dini temelli kuran karakterlerin toplumun dışına itildiği görülmektedir. Taslima örneğine tekrar bakıldığında, Taslima'nın sınıf içerisinde 11 Eylül 2001 saldırılarını anlamaya yönelik yazmış olduğu ödev, onu sınıfın ve yaşadığı toplumun dışına itmiş, zaten yalnız olan Taslima, dini inanışı üzerinden tanımlanan hayatını idame ettirmiştir. Taslima'nın dini yaşayışı radikal olarak etiketlenmiş ve bunun üzerinden o, sınır dışı edilmiştir. Nitekim

Amerikan toplumunda İslam'ı yaşamak radikal bir unsur olarak görülmekte, bunu yaşayanlar da 'terörist' potansiyeli taşımak ile suçlanabilmektedir. Araştırmanın sorunsallarından biri olarak değerlendirilen bu yaklaşım önemlidir; çünkü Amerikan toplumunda 2001 yılından itibaren oluşturulan ötekileştirmenin nefret söylemine dönüştüğü gerçeğini Taslima'nın hikâyesinde görmek mümkündür. Yine Müslüman bir aile olan İranlı Hamid'in ailesi üzerinden kurulan hikâyede, dini anlamda İslam'ın yaşanmadığı görülmektedir. Örneğin Taslima başını örterken ve bu problem olurken, İranlı ailenin kadınları örtünmemekte ve bu da bir problem teşkil etmemektedir. İranlı ailenin toplum dışına itilme nedeni, Doğu kültürünün bir parçaları olduğu temsildir. Kız kardeşleri Zehra'yı, kendi kültürlerinden kaynaklı utanç verici bir yaşam tarzına sahip olduğu için öldürmüşlerdir. Brogan'ın da dediği gibi, 'Amerika'da işler böyle halledilmemektedir.' İki ailenin karşılaştırılmasından yola çıkılarak, İslam'ın dolaylı olarak anlatımda ötekileştirildiği ve bir nefret unsuru haline getirildiği söylenilebilir.

Filmdeki hikâyelere bakıldığında, her bir katman açısından değerlendirilebildiği görülmektedir. Bir diğer önemli nokta ise, her göçmen grubunun medyada atfedilen stereotipi ile anılıyor olduğu gerçeğidir. Örneğin, Meksikalılar kaçakçı olarak betimlenirken, Asyalılar mafya, Müslümanlar terörist olarak tasvir edilmektedir. Yahudi ve Avustralyalı Hristiyan TV yıldızına bakıldığında, dininden ya da ırkından dolayı bir dışlanmaya tabi olmadığı görülmektedir.

Makbul vatandaş açısından bakıldığında, filmde Amerikalı karakterleri oynayanlar yardım etmeyi seven ya da karşısındakini anlayan olarak konumlandırılmıştır. Var olan durumu istismar eden Amerikalı karakterler de vardır; fakat filmin başrolündeki Brogan Amerika'yı, örnek bir Amerikalı gibi temsil etmektedir ve gate-keeper (eşik bekçisi) gibi davranmaktadır. Örneğin, Brogan'ın iş arkadaşı İranlı Müslüman Hamid, sonradan Amerikan vatandaşlığını almış bir polis memuru olarak Amerikalı olmayı, Brogan kadar içselleştirememiştir. Hikâyenin sonunda da bu ait olamama durumu çok net bir şekilde sunulmuştur.

Sınıfsal olarak ele alındığında, hikâyelerdeki tüm göçmenlerin, iyi bir hayat için Amerikan vatandaşı olmak istediği; fakat hepsinin hayatının bir şekilde olumsuz yönde etkilenerek devam ettiği yargısına varılabilir. Özellikle Müslüman hikâyelerine

bakıldığında, hepsinin suçlu olarak ya ülke dışına gönderildiği ya da tutuklanarak hapise gönderildiği görülmektedir. Hikâyelerden yola çıkarsak en makbul olmayan göçmen türünün, Müslüman göçmenler olduğu kolaylıkla anlaşılabilmektedir.

Dil katmanı açısından bakıldığında, Yahudi dinine mensup; fakat kendisini ateist olarak tanımlayan çocuğun, Amerika'da İngilizce bilmediği için değil de Hebrew dilini bilmediği için öteki konumuna düştüğü gözlemlenmektedir. Dil bu şekilde bir bariyer olarak sunulmaktadır. Vatandaşlık meselesi üzerine yoğunlaşan genel hikâyede, birçok olumsuzluğa rağmen her göçmenin Amerika'da kalmak için farklı nedenleri olduğu görülmektedir.

Filmin sonunda, farklı dinamikler eksenindeki hikâyenin nasıl sonuçlandığı, bize bu katmanların nasıl iç içe geçtiğini göstermesi açısından son derece önemlidir. Herkes Amerikan ulusuna hoş gelirken, gerçekte kimin kabul edilebilir kimin edilemez olduğu, ait olunan ve temsil edilen katmanlar açısından değerlendirilmiştir. Din, ırk, sınıf, cinsiyet gibi kavramların göçmenler üzerinden Amerikan vatandaşlığını nasıl etkilediğinin görülmesi için, katmanların nasıl birbiriyle iç içe geçip temsil unsuru oluşturduğunu anlamak gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında, Müslüman temsiline ilişkin sunumlarda görüldüğü üzere, din katmanının temel alındığı hikâyelerde, cinsiyet ve sınıf katmanın da etkin rol oynadığını söylemek mümkündür. Nitekim, Bangladeşli Taslima ile Hamid'in temsili, sadece Müslümanlık üzerinden değil, aynı zamanda sınıfsal, kültürel ve cinsiyet açılarından da anlatılarak yapılmıştır.

6.2.Çarpışma (Crash) Filminin Analizi

6.2.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Paul Haggis

Senaryo: Paul Haggis, Bobby Moresco

Oyuncular: Sandra Bullock, Brendan Fraser, William Fichtner, Don Cheadle, Thandie Newton

Yapımcı: Paul Haggis, Don Cheadle

Müzik: Mark Isham

Süre: 112 dakika

Yapım Yılı: 2006

6.2.2. Filmin Özeti

2004 yapımı olan *Çarpışma filmi (Crash),* Amerika'daki farklı etnik, dini ve ırksal gruba mensup kişilerin yaşamlarının nasıl kesiştiği üzerine kurulu, 9 hikâyeden oluşmaktadır. Amerika gibi birçok farklı azınlık grubun bir arada yaşadığı bir ülkede, özellikle 11 Eylül 2001 saldırılarından sonra bu tarz hikâyelerin ele alınışı açısından oldukça önemli olan Çarpışma filmi, ötekilik durumunu eleştiren bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Los Angeles'te geçen hikâyelerde, bir gün içerisinde farklı hikâyelerin birbiriyle olan bağlantısı da dikkat çekmektedir. Nihayetinde film, her hikâyeyi bir başka hikâye ile bağlantılandırarak bir sonuç elde etmiştir denilebilir.

Parçalı anlatımın ön plana çıktığı hikâyelerde, hikâyelerin bazen başlangıcından bazen de sonundan başlanarak anlatımın izleyicide merak uyandırması sağlanmıştır. Buradan yola çıkarsak film, Afro-Amerikalı olan dedektif polisin, ihbar üzerine bir olay yerine gelmesi ve cesedi teşhis etmesi ile başlamaktadır. Daha sonra Los Angeles'te savcı olan Rick Cabot'un arabasının iki Afro-Amerikalı tarafından çalınmasıyla farklı bir hikâyeye geçilmektedir. Eşi Jean Cabot'un da aynı gün arabası soyulduğundan Cabot'lar gergin bir akşam geçirmektedirler. Evlerine çağırdıkları çilingir bir Meksikalıdır. Yine yanlarında çalışan kadın da Latin kökenlidir ve Jean, onlara karşı önyargılı ve ırkçı bir tutum içerisinde olduğunu hem davranışları hem de sözleri ile ifade etmektedir. Filmin sonuna kadar bu önyargısı süren Jean'in, evindeki merdivenlerden düşmesi ve kimseyi yardıma çağıramazken evdeki yardımcısının ona yardım etmesi, önyargılarında bir değişime neden olmuştur. Filmin sonunda bütün hikâyeler bir sonuca bağlanırken, izleyiciye 11 Eylül saldırıları sonrasında oluşan korkunun ve nefretin aslında gereksiz olduğu verilmeye çalışılmıştır. Filmin anlatısı bağlamında bu durum bütün hikâyeler üzerinden görülebilir. Gelecek seçimlerde oy

oranını kaybetmek istemeyen Los Angelas savcısı olan Rick, arabasını çalan iki Afro-Amerikalı hırsızın kamuoyunda kötü bir tepki oluşturacağı korkusunu taşımaktadır. Bu nedenle söz konusu olayı etkisiz hale getirmek için siyahî birine madalya takarken çekilen görüntüsü üzerinden bir haber yapılması planlarını yapar. Filmin sonunda ise siyahî seçmenin oylarını kaybetmemek adına, beyaz bir polisin işlediği cinayeti kullanarak bu durumun içinden çıkmaya çalışır.

İkinci hikâyeye bakıldığında, yine savcının arabasını çalan iki Afro-Amerikalının hikâyesi ele alınmaktadır. Anthony ve Dixon, bir cafeden çıktıktan sonra sırf siyahî oldukları için siparişlerinin geç getirilmesi üzerine konuşurken, karşılarından gelen ve arabasına binmek üzere olan savcı Rick'i durdurup onun arabasını çalarlar. Kendilerine karşı Amerika'da oluşan ön yargıdan huzursuz olan bu gençler, filmde birer hırsız olarak tasvir edilmiş ve bunun üzerinden hikayenin sonuna kadar gidilmiştir. Ancak filmin sonunda Dixon, yaptıklarının kendilerine yakışmadığını farkedip hırsızlık yapmayacağını dile getirir ve ailesinin yanına döneceğini söyler. Anthony ise Amerika'da öteki konumunda olmaktan dolayı daha sert ve öfkelidir. Yine bir araba hırsızlığı girişiminde, bu sefer kendi gibi Afro-Amerikalı birinin arabasını çalacaktır ki araba sahibi arabasını bırakmaz ve polise karşı Anthony'i ele vermez. Bu olayın neticesinde kendisine yöneltilen "beni utandırıyorsun, kendini utandırıyorsun" ifadesinden çok etkilenen Anthony, sonrasında dürüst bir hayat sürmeye karar verir. Nitekim, filmin sonunda çaldığı arabalardan birini elden çıkarmaya çalışırken, arabanın içindeki kaçak Kamboçyalı göçmenleri serbest bırakarak toplumla entegre olmuş hali, seyirci ile buluşturulur.

Üçüncü hikâye, Anthony'nin arabasını çalmaya çalıştığı diğer bir Afro-Amerikalı; yönetmen Cameron Thayer ve eşi Christine Thayer ile ilgilidir. Kendisi bir televizyon programında yönetmen olan Cameron iyi bir hayat sürmektedir. Bir gece eşiyle birlikte bir parti dönüşü, ırkçı bir polis olan John Ryan ve yanındaki daha yeni ve acemi polis arkadaşı Tom Hansen tarafından durdurulup üzerleri aranmak için arabadan indirilirler. John, siyahîlere karşı oldukça önyargılı ve ırkçı davranışlarda bulunan bir polistir. Sebepsiz yere onları durdurarak ikisini de aramak istemiştir. Cameron'un eşi Christine, bu duruma karşı çıksa da, Cameron ona polisin istediklerini yapmasını söyler;

çünkü kariyerine bir zedeleme gelmesini ya da karakolluk olarak rezil olma duygusunu yaşamayı istememektedir. Ancak polis memuru John, ileriye gidip karısının üstünü ararken resmen taciz eder; fakat eşi bundan çok rahatsız olmasına rağmen sesini çıkarmaz. Toplumdaki Afro-Amerikalılarda oluşan bu korkunun asıl nedeni, Thayer'lerin evlerine geri döndükleri ve tartışmaya başladıkları esnada ortaya çıkar. Eşinin, Cameron'a beyaz bir polisin tacizine uğradığında neden sessiz kaldığını sorması üzerine Cameron ona, kariyerinin bitebilme riskinden dolayı böyle olmak mecburiyetinde olduğunu ifade eder. O da, iyi yaşam sahibi Afro-Amerikalılar gibi, bulunduğu konuma çok zor şartları aşarak geldiğinden, diğer siyahiler gibi kötü koşullarda hırpalanmış bir hayat yaşamak istememektedir. Bütün korkusu budur. Hikaye, filmin sonunda çok farklı bir boyutta seyreder ve Christine ertesi gün arabasıyla seyir halindeyken yaptığı kaza sonucu arabasının içinde mahsur kalır. Onu kurtarmaya gelen polis ekibinde ise bir önceki gece onun üstünü ararken taciz eden ırkçı polis John vardır. Arabada sıkışmış haldeki Christine onu görünce, "başkası gelsin, bana dokunma" diye feryat ederken John ona yardım elini uzatır ve hikâye seyirciye sonunda, 'doğru yolu bulan' beyaz polisin karakterli davranışını sunar.

Dördüncü hikâyede, savcı ve eşinin evlerine anahtarcı olarak gelen Meksika kökenli bir göçmenin hikâyesi anlatılmaktadır. Savcının eşi tarafından hakir görülen ve mafya üyesi olmakla itham edilen anahtarcı, evine döndüğünde kızının odasına girer ve onu yatağının altında yatar halde bulur. Kızı silah sesi gibi bir ses duyup korkmuştur. Anahtarcı, korkusunun yersiz olduğunu kızına anlatmaya çalışır. Yorgun bir hayat hikâyesi olduğu anlaşılan karakter, daha sonra dükkânı soyulan İranlı Müslüman birinin kapı kilidini değiştirmek için tekrar işe gider. Sorunun kilitte değil kapıda olduğunu söyleyen anahtarcı, İranlı dükkân sahibinin öfkesiyle karşılaşır. Kapıyı değiştirmek istemeyen Farhad'ın o gece dükkânı yine soyulur ve öfkesini dindiremeyen Farhad, filmin başında satın aldığı tabanca ile anahtarcının evine gider. Maksadı onu öldürmektir; fakat kızının babasının önüne atılması neticesinde kurşun, anahtarcının kızına isabet etmiştir. Hikâyenin sonunda, tabancadan çıkan kurşunun gerçek kurşun olmaması neticesinde ne anahtarcıya ne de kızına bir şey olmadığı anlaşılır.

Beşinci hikâyede filmin başlangıcında görülen dedektif polis Graham Waters ile iş arkadaşı Ria'nın hikayesi anlatılmaktadır. Çift ayrıca sevgilidir. Evden kaçan erkek kardeşinin yokluğundan dolayı mutsuz olan Graham'ın annesi, oğlundan sürekli onu bulmasını istemektedir. Graham ise işlerinin yoğunluğu sebebi ile sürekli bu durumu ertelemekte ve annesine onun kısa bir süre sonra geleceğini söylemektedir. Graham, savcının eşinin ve kendisinin çalınan arabasının sorgulamasını yaparken, kendisi gibi Afro-Amerikalı olan hırsızlar tarafından arabaların çalındığını öğrenir. Graham'ın hikâyesinde yine ötekilik durumundan kaynaklı iktidarın söylemine uygun düşmeyecek ifade ve davranış şeklinde bulunma baskısı vardır. Graham, bu nedenle diğer Afro-Amerikalılar gibi olacağı korkusuyla, savcı ve onun danışmanlarının istediği şekilde ifade vermek durumunda kalmıştır. Filmin sonunda, yine başka bir cinayet soruşturması için gittiği olay yerinde, evden kaçan kardeşinin cesedi ile karşılaşır. Graham'ın kardeşine yapılan otopsi sonunda anne hastanede fenalaşır ve bütün sorumluluğun işlerini bahane ederek kardeşini aramayan Graham'da olduğunu ifade eder. Graham hem üzgün hem de yorgun vaziyettedir. Sistemin ve aile yapısının olumsuzlukları onu etkilemiş ve tepkisizleştirmiştir. Hikâyede ölen Afro-Amerikalının kimliği ise savcının arabasını çalan iki hırsızdan biri olan Dixon'a aittir. Hırsızlık işlerini bırakıp evine geri dönmeye karar veren Dixon, bir kazaya kurban gitmiştir. Bu hikâye, hayatların birbiri ile çarpışmasının ilginç örneklerinden birini sunarak seyircide derin bir iz bırakmıştır.

Altıncı hikâye ırkçı polis John ile ilgilidir. John'un babası prostat hastasıdır ve geceleri şiddetli ağrılar çekmektedir. Kendisi babasına üzülürken, sanki üzüntüsünün acısını mesai saatleri içerisinde ırkçı tavırlar sergileyerek gidermeye çalışmaktadır. Cameron ve eşine uyguladığı tavırlar, yine ertesi gün Cameron'un eşinin geçirdiği trafik kazası sonucu arabada mahsur kalışı, kaderin bir cilvesi gibidir. Ondan başka Christine'i kurtaracak kimse yoktur ve John, hikâyenin sonunda yapmış olduğu davranıştan utanç duymaktadır. Seyirci, John'un ırkçı tutumunun nedenini, babası için hastanedeki görevli ile tartışırken öğrenir. Babası yıllarca Afro-Amerikalılar ile çalışmış, onları sürekli koruyup kollamıştır; fakat bir olay sonucu hepsinin ona sırtını dönmesi ve iflas etmesi, John'u Amerika'da yaşayan bu topluluğa karşı merhametsiz ve önyargılı yapmıştır.

Yedinci hikâyede, filmin başında Graham'ın hem iş arkadaşı, hem de sevgilisi olan Ria'nın arabasına çarpan, Asya kökenli ve aksanlı konuşan bir kadın ve kocasının hikâyesi vardır. Asyalı kadın, kocasının bir araba vurması sonucu yaralanması ve hastaneye kaldırılması ardından telaş yapmış ve Ria'nın arabasına çarpmıştır. Öfkelidir ve telaşlıdır. Bir an önce kocasının yanına gitmek için acele etmektedir. Kocası ise diğer bir hikâyenin içinde, başka Asya kökenli birinden bir çek alırken görülür ve yolda yürürken Anthony ve Dixon'un çaldığı arabanın altında kalır. Onu hastaneye bırakan bu ikili, onu ölümden kurtarır. Hikâyenin sonunda hastaneye gelen kadın, kocasının yaşıyor olmasına sevinir. Eşi ona (çek aslında kaçak göçmenlerin kurtarılması içindir) cüzdandaki çeki alıp bozdurmasını söyler ve hikâye Anthony'nin Kamboçyalı göçmenleri farkettiği sahneye yönelir. Kaçak göçmenlerin zincirlerle bağlandıkları araba, Anthony'nin kaçırdığı arabadır. Anthony onları farkettiğinde kendi içinde bir ikileme düşer ve nihayet onları serbest bırakmaya karar verir.

Sekizinci hikâye, John'un yanındaki mesai arkadaşı polis memuru Tom'un hikâyesidir. John ne kadar ırkçı bir tutum içerisindeki polis memuru ise, Tom da bu durumdan bir o kadar rahatsız bir polis memurudur. Cameron ve eşinin sebepsiz yere durdurulması ve Christine'in John tarafından taciz edilmesi onu bir hayli rahatsız ettiğinden, ertesi gün polis şefine mesai arkadaşının değiştirilmesi için dilekçe yazmıştır. Sonraki gün çıktığı devriyede karşısına çıkan Cameron'un agresif tavırlarını alttan alacak ve diğer arkadaşlarına onu serbest bırakmaları için ricada bulunacaktır. Gayet ılımlı görünen Tom, bir akşam vakti arabası ile seyir halindeyken, Afro-Amerikalı gencin otostop çektiğini görür ve onu arabasını alır. Üstü başı dağınık ve keşmekeş görünen bu kişi Graham'ın kardeşi, Anthony'in suç arkadaşı Dixon'dan başkası değildir. Evine dönmeye karar veren Dixon, Tom ile sohbet ederken, Tom onun konuşmalarından rahatsızlık duyar ve arabadan inmesini söyler. Elini cebine atan Dixon, Tom'u tedirgin eder ve Tom, kendisine zarar vereceği düşüncesiyle cebindeki silahı çıkarıp Dixon'u öldürür. Önyargının ne kadar kötü bir tutum olduğunu göstermek adına güzel bir sahne ile sonlanan bu hikâyede, Dixon'un kanlı elinde sadece dini bir temsil olan biblo vardır. Aynısını Tom'un arabasında gördüğünden kendi gibi buna inanan birinin varlığı hoşuna gitmiştir ve bu sebepten dolayı cebindeki bibloyu Tom'a

göstermek için çıkarmıştır; fakat Tom bu durumu kendisine karşı bir tehdit olarak algılayıp onu öldürmüştür.

Dokuzuncu son hikâye olarak karşımıza İranlı bir Müslüman aile çıkmaktadır. Hikaye, Farhad ve kızı Dorri'nin bir silah satan dükkanda kendi aralarında Farsça konuşması ile başlar. Konuşmanın biraz uzaması üzerine dükkân sahibinin kendilerini terörist olarak suçlayan sözler sarfetmesi Farhad'ı kızdırır ve dükkândan silah almadan çıkar. Kızı Dorri silahı satın alır. Farhad, sinirli bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Hikâyenin ilerleyen sahnelerinde Farhad'ın dükkânının soyulduğu anlatılmaktadır. Silahı da bu yüzden istemektedir. Kilidini onarmak için çağırdığı Meksikalı anahtarcı ise sorunun kilitte değil kapıda olduğunu ve kapının değiştirilmesi gerektiğini söyler. Farhad buna inanmak istemez ve anahtarcının onu dolandırmaya çalıştığını düşünür. Nitekim kapısını değiştirmeyen Farhad'ın dükkânı tekrar soyulur. Bunun üzerine polisi çağıran Farhad, sigorta şirketine de masrafları karşılaması için talepte bulunur; fakat talebi, anahtarcının kapıyı değiştir uyarısına uymaması nedeniyle reddedilir. Ömründeki bütün sermayenin bu dükkân olduğunu söyleyen Farhad, öfkesine yenik düşer ve anahtarcıyı vurmak için tabancasıyla onun evine gider. Tam onu öldürmek üzereyken anahtarcının kızı önüne atılır ve kurşun ona isabet eder. Şans, kızı ve babasından yanadır ki kurşun gerçek değildir ve ikisine de bir şey olmaz. Onlar evlerine dönerken, Farhad öfkesinin pişmanlığı ile kalmıştır.

Dokuz ayrı hikâyenin anlatıldığı Çarpışma filmi, 36 saat içerisinde bütün hikâyelerin birbiriyle nasıl çarpıştığı üzerinden toplumdaki önyargıları zorlayan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. 11 Eylül saldırıları sonrası Los Angeles'te farklı kültürlerin nasıl bir arada yaşadıkları ve nelerle karşı karşıya geldikleri üzerinden kurulan hikâye, ötekilik durumuna ağır bir eleştiri getirmektedir.

6.2.3. Filmin Müslüman Temsili Açısından Eleştirel Söylem (ESÇ) ve Hollywood Klasik Anlatı Yapısı Bağlamında Çözümlemesi

Sınırı Geçmek (Crossing Over) filmi gibi, Çarpışma (Crash) filminin de eleştirel söylem ve klasik anlatı yapısı ekseninde incelenmesi, Amerikan toplumundaki ötekiliği ve nefret söylemini anlamak açısından son derece önemli olacaktır. Bu

bağlamda politik ve toplumsal gücün nasıl kullanıldığı ve anlam üretmede nasıl etkin rol oynadığı anlaşılmaya çalışılacaktır.

6.2.3.1. Makro Yapı Bağlamında Müslüman Temsili

6.2.3.1.1. Tematik Yapı

Filmin tematik yapısı ırk, kültür, sosyal sınıf, etnisite, toplumsal cinsiyet, şiddet, sapkınlık, insan kaçakçılığı gibi konuları içinde barındırmaktadır; ancak filmin tematik yapısı daha çok ırkçılık üzerinden işler görünmektedir. Bundan dolayı filmin her hikâyesinde ırkçılık kavramını görmek ve hissetmek mümkündür denilebilir. Birçok kavramın karşılık bulduğu filmde, beyazların, siyahların, zenginlerin, fakirlerin, Asyalıların, Ortadoğuluların, güçlünün, güçsüzün, kısaca kendisi gibi olmayanların önyargılarına ilişkin hikâyeler bulunmaktadır. Film, ırk, kültür ya da sosyal sınıf gibi sosyolojik kavramlar ile sinemasal imgeler arasındaki bağlantıyı ortaya koyması açısından da önemli bir filmdir. 11 Eylül saldırıları sonrasında gerilen toplumdaki öteki korkusu, filmde kendini iyice hissettirir ve bu ötekilik durumu bireysel boyutta da anlatıya aktarılır.

Los Angeles'te geçen hikâyeler, kopuk iletişimin insanların hayatlarını nasıl etkilediği; fakat bu tarz çarpışmaların içinde birleşmeyi de barındırdığı mesajını vermektedir. Ötekilik durumunun yoğun bir şekilde hissedildiği filmde, 11 Eylül saldırılarından sonra Amerikan toplumunda oluşan nefret söylemi ve ötekiye karşı farklı algılayış görülmektedir. Örneğin, Los Angeles savcısının eşi Jean Cabot, yaşadığı olaydan sonra gerek evine gelen Latin kökenli anahtarcıya gerekse evindeki Latin kökenli yardımcısına nasıl öfkeyle yaklaştığını, eşi Rick ile konuşurken de dile getirmiştir. Kilitlerin değişimi esnasında anahtarcıyı çete üyesi olmakla itham eden Jean Cabot onu, "kafası traşlı, bol pantolonlu, hapishane dövmesi olan herif" olarak tanımlamıştır. Kendisine karşı çıkan eşine ise, "Eminim dışarı çıkar çıkmaz hapishane çete arkadaşlarına anahtarımızı satmaz" diyerek onunla aynı fikirde olmadığını belirtmiştir. Toplumda oluşan ön yargının, korku boyutunda bir nefret söylemine dönüşmesi 11 Eylül 2001 saldırıları sonrası için söylenebilir; çünkü bu tarihten sonra Amerikan toplumunda oluşan, 'düşman dışarıda değil artık içimizde' düşüncesi ve bu

düşüncenin medya ve politik mesajlar yoluyla pekiştirilmesi onları, kendisinden olmayana karşı önyargılı konuma getirmiştir.

Amerikan hayatının içinden olan filmdeki hikayeler, Batı'nın kahraman/düşman ayrıştırmasına da ayna tutmakta, 'dışarıdan gelen ve ait olmayan', düşman olarak sunulmaktadır. Her ne kadar filmde, 'bu toplumda herkes eşit haklara sahiptir' algısının oluşturulmasına çalışılsa da, gerçekte, ait olmayanın ait olana göre farklı karakterize edilişi söz konusudur.

Daha önce değinilen, filmlerde toplumların temsil edilişinin politik olduğu ifadesinden yola çıkıldığında, Çarpışma filmindeki temsil tarzlarının da politik duruşları olduğu söylenilebilir. Her bir karakter, kendi hikayesi ve bağlantılı olduğu hikaye bağlamında politik bir temsil stratejisi ile ilişkilendirilebilir. Genellikle egemen gücün yanında bir imgelem sunan sinema, ötekiye ilişkin söylemleri meşrulaştırarak kendini tanımlama tercihinde bulunur ve toplumla uyuşmayan öteki, çift kutuplu bu ayrıştırmanın olumsuz tarafında yer almaktan kaçamaz.

6.2.3.1.2. Toplumsal Bağlam

Çarpışma filminin toplumsal bağlamda ele alınması, ötekilik durumunun hangi karşıtlıklar üzerinden kurulduğunun görülmesi açısından önem arz etmektedir. Doğu/Batı, aitlik/ ötekilik, düşman/kahraman, zengin/fakir, beyaz/siyah, güçlü/güçsüz gibi karşıtlıkların bir arada olduğu dokuz farklı hikâyenin, Amerika'daki azınlıklar bağlamında olumsuz temsili görülmektedir. Azınlıklara dair ön yargıyı eleştiren filmde, var olan gerçeklik üzerinden kurgulanmış hikâyeler, farklı aileler ve bireyler üzerinden irdelenmiştir.

Araştırmanın konusu itibariyle bakıldığında, Müslüman temsilinin de görüldüğü film, Müslüman kimliğini İranlı bir aile üzerinden kurgulamaktadır. Filmde İranlı ailenin temsiline ilişkin karakterlerin görüldüğü sahnelerde, kendi aralarında Farsça konuşan bu bireylerin ötekilikleri dil üzerinden kurulur. Ayrıca onların aitlik duygularının eksikliği ve toplumla ile bağdaşmayan yapıları üzerine dikkat çekilir. İranlı Farhad, dükkânı soyulduktan sonra kızıyla beraber silah satan bir dükkâna gider. Burada kızıyla arasında Farsça konuşması, Amerikalı dükkân sahibini rahatsız eder.

Aralarında geçen konuşmada dükkân sahibi İranlı aileyi, Arap/terörist/düşman/öteki kavramlarına denk gelen tanımlamalar ile tersler. Dolayısıyla İranlı aile, toplumsal bağlam açısından Müslüman öteki konumuna getirilmiştir ve filmde Müslüman olmanın 11 Eylül saldırılarından sonra Amerikan toplumundaki zorluğuna ve toplumdaki nefret söylemine dikkat çekilmektedir.

Filmde, Los Angeles savcısı tarafından Müslüman temsilinin tarif edildiği bir sahnede, toplumun gerek Müslüman'a gerek İslam'a karşı, bir nefret algısı ve kabullenemeyişi olduğunu görmek mümkündür. Savcı, Amerika'da kamptaki insanları yangından kurtaran bir itfaiyecinin, madalya takılırken görüntülenmesini istemiş; fakat bu itfaiyecinin Iraklı bir Müslüman ve adının da Saddam olduğunu duyunca sinirlenmiştir. Savcının, "İşte bu harika Bruce. Saddam adında bir Iraklının yakasına madalya iğneleyeceğim. Benden sana zam" şeklindeki tepkisi aslında, toplumdaki Müslüman olan kimliklere de bakış açısını yansıtmaktadır.

Toplumsal bağlam anlamında filmde birçok hikâye vardır; ama Müslüman temsiline ilişkin olan hikâyede Müslüman, toplum tarafından ötekileştirilen, düşman olarak görülen ve korkulan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Amerikan rüyasına ters düşen yaşam tarzları ile Müslümanlar, nefret edilen ötekiler olarak temsil edilmektedir.

6.2.3.1.3. Anlatı Yapısı

Filmde, öncesinde bahsedildiği gibi, söylemsel çerçevenin daha netlik kazanması açısından klasik anlatı yapısının da incelenmesi gerekmektedir. Neden-sonuç ilişkisi açısından bakıldığında, hikâyeler arasındaki bağlantılar her ne kadar modern anlatı unsurlarını taşıyıp gelişigüzel gibi görünse de, filmin sonunda bütün nedenler sonuçlara ve sonuçlar da bir nedene bağlanmaktadır. Bu bağlamda olay örgüsü içerisinde geçişkenlik vardır denilebilir.

Dokuz farklı hikâye, film içerisinde birbirinden bağımsız olarak ele alınmıştır; fakat bu durum, izleyicide bir karmaşıklık duygusu yaratmamaktadır. Nitekim, izleyici kolaylıkla olayları takip edebilirken, karakterler ile kendi arasında bir bağ kurabilmektedir. Her hikâye farklı karakterleri bünyesine aldığından, izleyici hangi

konuma kendini yerleştirse oradan filme bakabilir izlenimi oluşmaktadır. Bu bağlamda film giriş, gelişme ve sonuç açısından değerlendirildiğinde, parçalı bir anlatımı da olsa bu bölümleri görmek mümkündür. Anlatı yapısında olayın gerçek kişiler ve gerçek mekânlar üzerinden anlatılması da, Hollywood klasik anlatı yapısı ile bağdaşmaktadır. Dolayısıyla toplumdaki gerçeklik öyküleştirilerek, yeniden inşa edilmiştir ve yorumlanmıştır denilebilir; yani film, toplumsal gerçeklik üzerinden kurgulanmıştır.

Diyaloglara oldukça yer verilen filmde, kurgusal anlamda kesme yöntemi sıkça kullanılmıştır. Filmin daha çok klasik anlatı ekseninde değerlendirilmesinin nedenlerinden biri, filmdeki her bir hikâyenin doruk noktasında bitmesidir. Bir neden ya da sonuç ekseninde dönen hikâyeler, gerçek hayattaki parçalanmışlıkların, aslında birkaç olay etrafında şekillendiğine işaret etmektedir. Doruk noktası ile biten hikâyelerden biri, yönetmen Cameron ve eşi Christine'in hikâyesidir.



Fotoğraf 11: Cameron Ve Christine Parti Çıkışı Arabalarında

Cameron ve Christine, Afro-Amerikalı, saygın hayata sahip bir çifttir. Bir gece ırkçı bir polisin, sebepsiz yere onların içinde olduğu arabayı çevirmesi ve sonrasında Christine'i taciz edecek nitelikte bir üst araması gerçekleştirmesi, toplumdaki beyaz/siyah çatışmasına örnek teşkil edecek niteliktedir. Hikâyenin sonuna gelindiğinde, Christine bir trafik kazası sonucu aracında mahsur kalır ve kurtarma ekibindeki tek kişi, onu bir önceki gece taciz eden polis memuru John Ryan'dir. Arabanın içinde sıkışmış vaziyette olan Christine, yardıma gelen polisin John olduğunu gördüğünde arabadan çıkmak istemez ve ona dokunmaması için bağırır. Polis pişman

bir yüz ifadesi ile yardım edecek başka birinin olmadığını ve birkaç dakika içerisinde arabanın sızan benzinden dolayı patlayabileceğini söyler. Christine'ye yardım eden John, onun kurtulması için elinden geleni yapar ve filmin başında kötü olan karakterin, iyi temsiline ulaşmasıyla Cameron ve Christine'in hikâyesi biter. Hikâyelerin hemen hepsinde bu tarz bir sonuç ile karşılaşan seyirci, toplumdaki barışı tesis etmeye yardımcı, 'iyi, beyaz ve barışcıl' temsile karşı sempati duyarak filmden ayrılır.



Fotoğraf 12: Irkçı Polis John Ryan Arabadan İndirdiği Christine'in Üstünü Ararken

Filmdeki hikâyelerde birçok çarpışma ve çatışma birlikte ele alınmış, birçok kavram irdelenmeye çalışılırken hikâyeler, olumlu ya da olumsuz bir neden-sonuç içerisinde sonlandırılmıştır. 36 saat içerisine birçok çatışmayı sığdıran ve girift bir anlatı yapısı olan film, hikâyelerin sonlarını zirvede bitirerek zihinlerde hiçbir şüpheye yer bırakmamıştır. Filmin sonunda seyirci, bütün tartışmalara son vermiş, aklında hiçbir soru işareti kalmadan ve haz duyarak filmi nihayete erdirmiştir. Netice itibari ile seyircide bir hoşnutluk söz konusu olmuştur.

6.2.3.2. Mikro Yapı Bağlamında Müslüman Temsili

6.2.3.2.1. Karakterler ve Diyaloglar

Film, 11 Eylül saldırılarından sonra Amerika'daki farklı din, dil, etnisite, sınıf vb katmanları olan azınlık grup ve Amerikalı karakterlerin, 36 saat içerisinde Los

Angeles'te birbiriyle bağlantılı olan hikâyeleri üzerinden inşa edilmektedir. Filme bu karakterler bağlamında bakıldığında, her bir karakteri temsil ettiği katman çerçevesinde değerlendirmek gerekmektedir. Çarpışma filmi, iç içe geçmiş dokuz ayrı hikâyeden meydana gelmiştir ve her hikâyenin karakteri aslında filmin başrol oyuncusudur denilebilir. Örneğin, arabaları çalınan savcı ve eşinin hikâyesine bakıldığında, iki Amerikalıyı canlandıran oyuncular, kendi hikâyesi içinde başrol konumundadır. Aynı hikâye içinde yer alan Latin kökenli anahtarcı, kendi hikâyesine geçildiğinde, o hikâyenin başrolündedir.

Araştırmanın konusu açısından Müslüman temsiline ait karakterlere odaklanıldığında, İranlı Müslüman ailenin temsiline ilişkin karakterlere ve onların yer aldığı diyaloglara bakmak gerekmektedir. Müslüman aileye ait karakter temsilleri, Farhad ve kızı Dorri'nin bir silah marketinde görüntülenmesi ile başlamaktadır. Farhad, kızı ile Farsça konuşurken, Amerikalı olduğu anlaşılan dükkân sahibi, Farhad'ın kızı ile İngilizce konuşmamasından rahatsızlık duymakta ve bunu ifade ediş biçimi, 11 Eylül saldırılarından sonra Amerikan toplumu içerisinde yaşayan Müslümanlara karşı bakış açısını açıkça ortaya koymaktadır. Dükkân sahibi ve Müslüman karakterler arasında geçen diyalog şu şekildedir:

(Farhad ile Dorri Farsça konuşurken)

Dükkân Sahibi: Hey Usame! Cihat planlarını başka zaman yap. Ne istiyorsun?

Farhad: Bana hakaret mi yapıyorsun?

Dükkân Sahibi: Sana hakaret mi yapıyorum? Elinden gelen en iyi İngilizce bu mu?

Farhad: İngilizce konuşuyorum. Ben Amerikan vatandaşıyım.

Dükkân Sahibi: Tanrım yine başlıyoruz.

Farhad: Benim de senin gibi haklarım var. Tabanca satın alma hakkım var.

Dükkân Sahibi: Benim dükkânımda yok. Andy, dışarı çıkar şunu.

Dorri: Sen arabada bekle.

Farhad: Sen kaba bir adamsın!

Dükkân Sahibi: Kabayım, evet! Ülkemi kurtaranlar siz, Boeing 747'lerle çamurdan barakalarınıza çakılıp, dostlarınızı yakan benim! Siktir git dükkânımdan!

Farhad: (Güvenlik görevlisi kolundan tutunca) Hayır, asıl sen siktir git! Dokunma bana! Beni dolandırdı!

Dükkân Sahibi: Andy, hemen!

Dorri: Gidelim. Tamam. (Adama dönüp) Ya tabancımı alayım, ya da paramı geri ver. Umarım paramı geri vermeyi seçersin.

Dükkân Sahibi: Ne tür cephane istiyorsun?

Dorri: Hangisi uygunsa.

Dükkân Sahibi: Bir sürü çeşidimiz var. Uzun kolt, kısa kolt, boğa başı, düz burunlu, geniş uçlu ve her şarjöre uyumlu bir düzine daha. Asıl mesele ne kadar gürültüyü kaldırabileceğin.

Dorri: Kırmızı kutudakileri alıyorum.

Dükkân Sahibi: Ne olduklarını biliyor musun?

Dorri: Alabilir miyim lütfen?



Fotoğraf 13: Farhad ve Dükkân Sahibi Tartışırken



Fotoğraf 14: Dükkân Sahibinin Yüzündeki Öfke

Hikâye burada kesilir ve başka bir hikâyenin başlangıcına gidilir. Konuşmalardan da anlaşılacağı üzere, 11 Eylül Amerikan toplumunda bir travma etkisi yaratırken Müslüman ötekiye karşı nefret söylemini tetiklemiştir. Dükkân sahibinin İranlı Farhad'a "Hey Usame!" diye seslenmesi, 11 Eylül'e bir atıf olarak değerlendirilebilir. Aslında Amerikalıların kendi içerisindeki azınlık gruplarına ön yargılı olması normalken, terörist saldırılar Amerikan toplumunun ön yargısını nefrete sürüklemiştir. Burada ötekileştirilen azınlık grup Müslümanların filmdeki temsiline bakıldığında, diğer azınlık gruplardan farklı olarak nefret odaklı bir bakışa maruz kaldıkları görülmektedir. İranlı ailenin dükkânı, 11 Eylül saldırıları sonrası radikalleşen bir grup tarafından yağmalanmıştır. Aile, tedbir amaçlı silah almak için bir silah dükkânına uğrar. İranlı ailenin silah bakarken, bir ara Farsça konuştuğuna tanık olan dükkân sahibi, onların Müslüman olduğunu anlar ve aileyi 11 Eylül saldırılarını gerçekleştiren Usame Bin Ladin ile aynı kategoride değerlendirmekten çekinmez. Buradan yola çıkarak 'İslam eşittir terörizm ve öfke dini' olarak Amerikalının algısında yerini almıştır denilebilir. Hikâyenin devamında bir diğer sahneye baktığımızda geçen diyaloglar ise şöyledir:

Farhad'ın eşi: Kapanmıyor (Kapıyı kapatmaya çalışıyor)

Farhad: Kendim yapabilirim.

Dorri: Baba, sen açamıyorsun bile.

Farhad: Babana biraz saygı duy. Ver tabancayı!

Dorri: Al. Artık kimi istersen vurabilirsin.

Farhad: Dorri! O adam anneni öldürmüş olabilirdi. Bırakayım bu deliler bize canları ne isterse yapsınlar mı?

Farhad'ın öfkesi, dininden ve kültüründen dolayı kendisine sürekli öfke duyan insanların baskıları altında olma durumu ile açıklanabilir. "Bırakayım bu deliler bize canları ne isterse yapsınlar mı?" sorusunun altında, sürekli bu tacizlere maruz kaldıkları gerçeği vardır. Hikâyenin devamında dükkâna yeni bir kilit taktırmak isteyen Farhad, anahtarcı çağırır. Anahtarcının yeni bir kilit yerine yeni bir kapıya ihtiyaç olduğunu söylemesi üzerine onunla tartışır; çünkü buna gerek olmadığını düşünür. Ertesi gün dükkâna geldiğinde, dükkânın yerle bir edildiği gerçeğiyle karşılaşır. Filmde Farhad'ın bunun sorumlusu olarak anahtarcıyı görmesi, Müslüman karakterin yine yanlış bir temsil unsuru olarak görülmesini sağlamıştır. Farhad o sinirle silahı alır ve diğer bir göçmen olan Meksikalı anahtarcının evinin yolunu tutar. Anahtarcıyı vurmak niyetinde olan Farhad:

Farhad: Paramı ver?

Anahtarcı: Ne parası?

Anahtarcının verdiği bu karşılığa istinaden Farhad, tabancayı anahtarcıya doğrultur ve ateş eder; fakat silahtaki kurşun gerçek değildir ve kimseye bir şey olmaz. Hikâye, Farhad'ın öfkesini anahtarcıdan çıkarması ile sonuçlanmıştır. Bu hikâyede Farhad'ın çözümü başka bir yerde ve illegal olarak araması, filmdeki tek Müslüman karakter olarak temsil edilişi açısından son derece önemlidir; çünkü 11 Eylül 2001 olayları sonrasında toplumdaki nefretin haksız olmadığı imajı, bu karakter üzerinden verilmektedir.

6.2.3.2.2. Görüntü

6.2.3.2.2.1. Görüntü Düzenlemesi

Filmin anlatı yapısındaki Müslüman temsilinin, mekânsal ve zamansal kıyaslamalarına bakıldığında, ideolojik bir söylem ile resmedildiğini söylemek

mümkündür. Farhad ve ailesinin hikâyesine odaklanıldığında, görüntü düzenlemesinin Batı'nın oryantalist söylemini somutlaştıran unsurları taşıdığı söylenebilir. Farhad ve kızı Dorri'nin kendi aralarında Farsça konuştuğu sahne ile açılan hikâyede, Farhad sinirli bir karakteri temsil etmektedir. Konuştuğu dilden dolayı Müslüman olduğu ayırt edilen Farhad ve Dorri, görüntü olarak Doğulu portresi ile sunulmaktadır. İngilizce olarak aksanlı konuşan Farhad, Amerikan toplumunun dışında Doğulu bir kişilik olarak betimlenmektedir. Kıyafetleri açısından bakıldığında, Dorri de Farhad da günlük kıyafetler giyinmiştir. Dorri örtülü değildir; ancak hikâyenin devamında Dorri'nin annesinin örtülü bir şekilde Müslümanlığı temsil ettiği görülmektedir. Dorri'nin Batılı giyim tarzına karşın; annesi daha geleneksel ve İslami bir giyim içerisinde sunulmuştur. Kimliklerin görüntü düzenlemesi içerisinde belirginleştirilmesi, dilsel anlamda bir söylemi olan filmi, imgesel olarak da desteklemektedir.



Fotoğraf 15: Farhad'ın Kızı Dorri'nin Görünümü

İranlı ailenin dükkânına odaklanıldığında, görüntü düzenlemesinin karanlık çekimler üzerine kurulduğunu görmek mümkündür. Dükkânın içi kasvetli ve karanlıktır. Kahverengi tonlarının hâkim olduğu iç ve dış çekimler, mekânsal olarak Ortadoğu'ya özgü bir yere aitlik hissini uyandırmaktadır. Ayrıca huzursuzluğu tasvir eden bu çekimler, Doğu'ya ve İslam'a karşı olan ön yargının bir göstergesi olarak algılanabilir. Hikâyedeki çekimler genellikle iç mekânda gerçekleştirilmiş ve karakterler mutsuz ve öfkeli olarak betimlenmiştir.



Fotoğraf 16: Farhad'ın Öfkesi Betimlenirken

6.2.3.2.3. Ses ve Müzik

Filmin anlatı çözümlemesinde iletilen mesajları anlamak adına, görüntü kadar ses ve müzik de incelenmesi gereken unsurlardır. Görüntüden bağımsız olarak ses ya da müziğin ne amaçla o çekimde kullanılmak istendiği, anlatıma verdiği destek açısından son derece önemlidir. Ses ve müzik, hikâyelerin önceleri ve sonraları açısından filmin kurgusal gerçekliğini besleyen bir yapıya sahiptir. Filmin geneline bakıldığında, müziklerin Mark Isham tarafından düzenlendiği anlaşılmaktadır. Filmin bitiş sahnesinde çalan bir Stereophonics şarkısı olan *Maybe Tomorrow*, sözleri ile adeta filmin özetini sunmaktadır. Şarkının orjinal sözleri şöyledir:

-I've been down and

-I'm wondering why

-These little black clouds

-Keep walking around

-With me

-With me

-It wastes time

-And i'd rather be high

-Think I'll walk me outside

-And buy a rainbow smile

-But be free

-They're all free

-So maybe tomorrow

-I'll find my way home

-So maybe tomorrow

-I'll find my way home

-I look around at a beautiful life

-Been the upperside of down

-Been the inside of out

-But we breathe

-We breathe

-I wanna breeze and an open mind

-I wanna swim in the ocean

-Wanna take my time for me

-All me

-So maybe tomorrow

-I'll find my way home

-So maybe tomorrow

-I'll find my way home

-Şarkının sözleri çevrildiğinde ise;

-Üzgündüm ve

-Nedenini merak ediyorum

-Bu küçük kara bulutlar

-Çevrede dolaşan

-Benimle

-Benimle

-Zaman harcanıyor

-Ve mağrur olmayı tercih ederdim

-Sanırım dışarı yürüyeceğim

-Ve bir gökkuşağı gülümsemesi satın alacağım

-Ama ben bedava olsun

-Hepsi bedava

-Öyleyse belki yarın

-Evimin yolunu bulacağım

-Öyleyse belki yarın

-Evimin yolunu bulacağım

-Güzel bir yaşam aranıyorum

-Aşağının üst tarafında olan

-Dışarının içinde olan

-Ama nefes alıyoruz

-Nefes alıyoruz

-Kolayca hareket etmek istiyorum ve açık bir fikirle

-Okyanusta yüzmek istiyorum

-Kendime zaman ayırmak

-Tamamen kendime

-Öyleyse belki yarın

-Evimin yolunu bulacağım

-Öyleyse belki yarın

-Evimin yolunu bulacağım

Film, eleştirel söylemi noktasında incelendiğinde, özgürce ve açık fikirli olarak dolaşmak için ön yargılardan sıyrılmak gerektiği vurgusunu barındırmaktadır ve tam da şarkının sözlerinde bunu bulmak mümkündür. Bu bağlamda filmin diğer müzikleri de önemlidir; çünkü ırkçılık genelinde birçok kavramın tartışıldığı filmde müzikler, hiç de tesadüfi durmamaktadır. Farhad ve ailesinin olduğu sahnelere bakıldığında, müziklerden hariç hikâye içinde daha çok öfkenin hâkim olduğu diyaloglar ve bağrışmalar, karakterlerdeki çift taraflı öfkeyi ve nefreti yansıtmaktadır. Farhad'ın silah dükkânı sahibi ile bağrışması, sonrasında anahtarcı ile kavgası ve daha sonra sigorta şirketinden gelen çalışan ile münakaşası, hikâyeyi gergin kılarken, Doğu ve İslam temsili açısından söylemini de sert ve öfkeli bir hale getirmektedir.

6.2.3.2.4. Bağlam ve Filmin Adı Arasındaki İlişki

Dokuz hikâyenin birbiri ile bağlantısını, parçalı anlatım yapısıyla da harmanlayarak anlatan Çarpışma filmi, bu hikâyelerdeki karakterlerin, 36 saat içerisinde nasıl birbiriyle çarpıştıklarını konu edinmektedir. Irkçılık üzerine konumlandırılan hikâyeler, vatandaşlık, aitlik, ötekilik, mafya, kaçakçılık, cinsiyet gibi konulara da odaklanarak ön yargıların hâkim olduğu bir Amerikan toplumunu tasvir etmeye çalışmaktadır.

Amerikan rüyasını yaşamaya çalışan Amerikalılar ve diğer azınlık grupları arasındaki kopuk ilişkilerin, aslında olaylar çerçevesinde birbiriyle bağlantılı olabileceği gerçeğinden yola çıkan filmde hikâyeler ve hikâyelerdeki karakterler de birbirleri ile çarpışmaktadır. Bu bağlamda bakıldığında, filmin ismi, konusu ve söylemi arasında son derece güçlü bir bağ olduğu ve bunların birbirleri ile kopuk bir ilişki içerisinde olmadığı söylenilebilir. Orjinal adı Crash olan filmin, Türkçe'deki karşılığı Çarpışma'dır ve film, adıyla orantılı bir şekilde gerçek ve mecaz anlamdaki çarpışmaları ele alır. Söz konusu çarpışmalar arasında da birçok ilişki kurulabilmektedir. Nitekim filmin, ait olmadıkları bir ülkede ait olmaya çalışan azınlıklar ve o ülkenin gerçek yurttaşları olduğunu savunanlar arasındaki çarpışmaları çok net bir dille anlatması, ismi ile bağlamı arasındaki sıkı ilişkiyi de gözler önüne sermektedir.

6.2.4. Filmin Müslüman Temsili Bağlamında Katmanlararasılık (Kesişimcilik) Teorisi Açısından Çözümlemesi

Çarpışma filmini söylemsel olarak inceledikten sonra, katmanlararasılık yöntemi bağlamında incelemek de filmin ne kadar katmanı bir arada barındırdığını ve farklı katmanlar arasında konumlanmış bireylerin hayatlarını anlamamıza yardımcı olacaktır. Ayrıca bu yöntem, farklı sosyal kategorilerde konumlanmış kişilerin uğradıkları ayrımcılıkların karmaşıklığına da ışık tutmaya yarar. Farklı ülkelerden gelen insanların Amerika'daki yaşamlarına değinen filmde, iktidar ilişkilerinin ve toplumsal politik gücün etkileri de kendini hissettirmektedir.

Irkçılığın temel alındığı filmde, bağımsız değişken olarak kendini gösteren bu kavram, sınıf, dil, cinsiyet, etnisite gibi katmanlar ile ilişkilendirilmektedir. İlk olarak toplumsal cinsiyet katmanından filme bakıldığında, en çarpıcı örneğin, Afro-Amerikalı televizyon yönetmeni Cameron ve eşi Christine'in ırkçı polis tarafından arabalarının durdurulması ve Christine'in bu polis tarafından arama yapılırken tacize uğraması olduğu söylenilebilir. Filmin toplumsal cinsiyet bağlamında farklı bir katmanını ortaya koyan bu örnekte, Christine'in ırkından dolayı tacize uğraması ve cinsiyetinden dolayı ayrımcılığa maruz kalması, Amerika'da azınlık bir grup olan Afro-Amerikalıların, 'beyaz adam' tarafından ön yargıya maruz kalmasının fiili bir göstergesidir. Polis hikâyede Cameron'un da üstünü arar; fakat çiftin canını acıtmak için Cameron'ın eşi

üzerinden öfkesini dindirmek ister. Bunun sebebi Christine'in kadın olmasıdır ve eşi Cameron'un gözleri önünde onu taciz etmek 'beyaz adam' için zevk, eşi için vicdan azabı olacaktır. Katmanlar açısından bakıldığında burada, hem farklı bir ten renginin ayrımcılığı hem de kadın olmanın ayrımcılığı iç içe geçmiştir denilebilir.

Graham ve iş arkadaşı, aynı zamanda sevgilisi Ria örneğine baktığımızda, Ria, Latin kökenli, beyaz tenli bir polisken, Graham Afro-Amerikalı bir polistir. İkilinin ilişkisindeki beyaz ve siyah karşıtlığı, Graham için önemli bir tatmin duygusudur; çünkü Graham beyaz tenli bir kadın ile ilişkiye girmeyi kendisi için bir başarı olarak görmekte, bu şekilde kendi renginden dolayı maruz kaldığı ötekileştirmeyi normalleştirebilmektedir. Bu noktada Ria, kadınlığının kullanıldığı hissine kapılır; çünkü Graham onunla cinsel ilişki yaşarken bu durumu dile getirmektedir. Dolayısıyla hikayede Ria'nın kullanılmışlık duygusu, cinsiyeti üzerinden betimlenmektedir. Renk ve toplumsal cinsiyet katmanlarının iç içe geçtiği iki örnekte de görüldüğü üzere, Ria'nın ve Christine'in kadın bedeni, farklı sınıf ya da ırklar açısından kullanılabilme potansiyeli olan, değersiz hükmünde gösterilmiştir. Bu iki hikaye de kadının, eril güç tarafından sömürülmesi ile sonuçlanmış ve kadın, ayrıcalıklı olma durumunun avantajını yaşayan erilin, psikolojik ve biyolojik ayrımcılığına maruz kalmıştır.



Fotoğraf 17: Graham ve Ria'nın Görüntüsü

Erkekler açısından bakıldığında ise durum kadına nazaran çok daha iyidir; çünkü erkek, güç dengesinin sürekli değiştiği bir sürecin içerisinde karakterize edilmiştir. Örneğin, Afro-Amerikalı iki hırsızdan biri olan Anthony, Dixon'la

konuştuğu hikâyesinin başlangıcında, kafede sırf siyahî oldukları için siparişlerinin 1 saat 32 dakika geç geldiğini vurgularken, güçsüz olarak konumlandırılmıştır; fakat aynı kişi, filmin ilerleyen akışında güçlü konuma yerleştirilmiştir. Nitekim, Anthony, çaldığı arabanın içindeki kaçak göçmenlerin karşısında güçlü ve avantajlı durumdadır. Bu nedenle, hikâyelerin içeriğine göre erkeklerin güçlü ya da güçsüz katmanlarda değerlendirilebileceği söylenilebilir.



Fotoğraf 18: Anthony ve Arkadaşının Oturduğu Mahalleden Bir Sahne

Film, dinsel yönden incelendiğinde, ilk göze çarpan ve araştırmanın da önemi açısından ana hikâye olan, İranlı aile gelmektedir. Farhad, eşi ve kızı Dorri'nin mensubu olduğu din, Amerikan toplumunda 11 Eylül 2001 saldırılarından sonra nefret edilen bir unsur haline gelmiştir. Toplumda oluşan kin ve nefretin, Farhad'ın silah almak için girdiği dükkânda bile kendini gösterdiği ve ötekileştirme öğeleri olduğu açıkça gözlenebilir. Farhad, kızı ile konuşurken kendi kültürüne ait dili kullanınca, dükkân sahibi rahatsız olur ve bu durumu bir tehdit olarak algılar. Sonrasında Farhad'ı temsil ettiği din ve kültür açısından yargılamaya başlar. Sınıfsal olarak aynı kategoride olsalar da; yani iki karakter de Amerikan vatandaşı olsa da, durum Farhad için öteki, dükkan sahibi için ait olma olarak karşılık bulmuştur. Dinsel ve kültürel olarak öteki konumunda olan Farhad ve ailesi, aynı zamanda sahip oldukları dükkân açısından da bu ötekileştirmenin mağdurlarıdır; çünkü bir grup Amerikalı tarafından dükkânları basılarak talan edilmiştir. Böylelikle hikâyede, toplumdaki öfkenin şiddeti kendini bir kez daha gösterirken, dokuz hikâye arasında en öteki ve nefret edilen grup olarak

Müslümanlar ön plana çıkmıştır.

Sınıfsal olarak ele alındığında, hikâyelerdeki tüm azınlık grupların, Amerika'da daha iyi bir yaşam ve statü için uğraş verdiği görülmektedir. Ancak hikâyelerde de bariz bir şekilde ön plana çıkarıldığı gibi, sınıfsal olarak aynı kategoride olmalarına rağmen, beyaz olanın siyaha, Meksikalıya, Müslüman'a, siyah kadına ya da Asyalıya oranla daha üstün tutulduğu görülmektedir. Örneğin, Los Angeles savcısı ve eşinin gerek evlerinde çalışan Latin kökenli kadın çalışana gerekse evlerine kapılarının kilidini değiştirmek için gelen Latin kökenli anahtarcıya karşı tutumu, 'beyaz' ve 'Amerikalı' olanın kendisi gibi olmayana ilişkin üstün bakışını sergilemektedir.



Fotoğraf 19: Los Angeles Savcısı ve Eşinin Tartıştığı Bir Sahne

Sınıfsal katmanlardan biri de Müslümanlar arasındadır. Farhad'ın eşi ve kızı arasında geçen bir diyalogda buna dikkat çekilmektedir:

(Farhad'ın eşi, talan edilen dükkânlarına yazılan yazıyı silmekle uğraşır)

Dorri: Anne, İyi misin?

Farhad'ın Eşi: Duvara yazdıkları şeye bak. Bizi Arap sanıyorlar. Ne zamandan beri İranlılar Arap oldu?

Farhad'ın eşi, aynı dine mensup oldukları halde Araplar ile aynı sınıf içerisinde değerlendirilmekten rahatsızlık duymakta ve bunu bir ötekileştirme aracı olarak kullanmaktadır. Buradan yola çıkarak, aynı mekân, zaman ve sınıfı paylaşmalarına

rağmen, kişilerin kendilerine farklı içerikler içerisinde üstünlük atfettiği söylenilebilir. Bu durum da, içeriğe bağlı olarak, katmanların birbirinden bağımsız değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Dil katmanına bakıldığında, Müslüman temsilinin yine dil katmanı üzerinden de ötekileştirildiği görülmektedir. Farhad ve Dorri, Amerikalı dükkân sahibi tarafından Farsça konuştuğu için ötekileştirilmiştir. Ayrıca Farhad'ın dükkân sahibi ile İngilizce konuşurken, dükkan sahibi 'beyaz Amerikalı' adamın ona; "yapabildiğinin en iyisi bu mu?" şeklindeki alaycı tavrı, Amerika'da yaşayan azınlık grupların, dil bariyerinden dolayı da bir ötekileştirmeye maruz kaldıklarını göstermektedir. Yine filmin sonlarına doğru, araba hırsızlarından Anthony'in, çaldığı arabadaki Kamboçyalı kaçak göçmenler ile iletişim kuramaması, Amerika'da öteki olmak için bir bariyer katmanı olarak düşünülebilir.

Filmin sonunda, farklı hikâyelerin aynı konular ekseninde birleşmesi ve yukarıda belirtilen katmanların birbirleri ile iç içe geçmiş olması bizi, Müslüman temsiline ilişkin sunumlarda birçok katmanı birden ele almak gerektiği sonucuna götürmektedir.

6.3. Akılalmaz (Unthinkable) Filminin Analizi

6.3.1. Filmin Künyesi

Yönetmen: Gregor Jordan

Senaryo: Peter Woodward

Oyuncular: Samuel L. Jackson, Carrie-Anne Moss, Michael Sheen.

Müzik: Graeme Revell

Yapım: Amerika

Yapım Yılı: 2010

Film Süresi: 97 dakika

6.3.2. Filmin Özeti

2010 Amerikan yapımı olan *Akılalmaz (Unthinkable)* filmi, 11 Eylül 2001 saldırılarından sonra Amerika'da oluşan İslamofobi'yi ele almakta ve Amerikan toplumu üzerindeki korkunun derecesini irdelemeye çalışmaktadır. Film, Amerikan vatandaşı olan Steven Arhthur Younger adlı bir Müslüman'ın, amatör video çekimi ile başlar. Filmde, Younger'ın Amerika'nın üç şehrine, üç adet nükleer bomba yerleştirdiği ve taleplerinin yerine getirilmemesi durumunda dört gün sonra bu bombaların patlayacağını söylemesi üzerine Los Angeles FBI terörle mücadele birimi devreye girer. Olayların bundan sonra çok farklı seyrettiği filmde, asıl adının din değiştirdikten sonra Yusuf Ata Muhammed olduğunu söyleyen Younger, kendi kendine ele vererek ve bilerek bir alışveriş merkezinde teslim olur. Olaylar bundan sonra FBI, CIA ve üst düzey devlet yönetiminin işbirliği içerisinde, gizli bir alanda Yusuf'un sorgulanması üzerine kurulur.

Filmin başrolünde olan, özel yargı sorgulayıcı Henry Humphries, özel işkence metodları ile Yusuf'u konuşturmaya çalışıp, bombaları nereye yerleştirdiğini öğrenmeyi dener. Film boyunca süren işkence sahneleri, FBI ajanı Helen Brady'i fazlasıyla rahatsız eder ve bunun Yusuf'u konuşturmak için doğru bir yol olmadığını savunur. Filmde, Amerika'da yaşayan Müslümanlara dair düşüncelere sıkça yer verilmesi ve Yusuf'un ailesi üzerinden bu düşüncelerin anlatılması da önemli detaylar olarak karşımıza çıkmaktadır. Henry'in, Yusuf'un sorgulanmasına başlar başlamaz, onun tırnaklarını çıkarması, ne kadar kararlı olduğunu gösterir. Film boyunca Helen ve Henry arasındaki çatışma, işkencenin boyutları ve gerekliliği noktasında da bir eleştiriyi beraberinde getirmektedir.

Filmde sürekli, Amerikan vatandaşı olmanın, işkence görmemek için yeterli bir neden olduğu vurgusu yapılmaktadır. Bu nedenle işkence yapabilmek için Yusuf vatandaşlıktan çıkarılır ve bundan sonra Yusuf'a rahatça işkence yapılabilir tavrı hasıl olur. Film, Amerika'nın makbul olmayana karşı takındığı bu tavrı göstermesi açısından da son derece önemlidir. Yusuf'un vatandaşlıktan çıkarıldığı, Brody'in devletin üst düzey görevlilerinden biriyle yaptığı tartışma esnasında; "Bu yasal değil, o Amerikan vatandaşı" söylemi üzerine görevlinin cevaben söylediği, "Amerikan vatandaşlığı

feshedildi. O artık hiçbir ülkenin vatandaşı değil" sözlerinden anlaşılmıştır. İşkence ve ülkenin güvenliği ikilemi arasında gidip gelen film, sonunda işkenceyi makul gösteren bir final ile biterek, 'eğer ülkenin geleceği mevzu bahisse herşey mubahtır' söylemini tekrarlar. Politik olarak toplumsal mesajlar veren filmde, birçok kavramın bilinçli olarak kullanıldığı dikkat çekmektedir. Terörizm ve İslam imgeleminin sürekli birbiriyle ilişki halinde olduğu vurgusu, tematik olarak filmi İslam karşısına koymaktadır. Filmde, Amerikan toplumundaki İslamofobi örneklerine sıkça rastlamak mümkündür. Örneğin, Los Angelas FBI bürosuna gelen bir ihbar telefonunda, görevli ile vatandaş arasındaki telefon görüşmesi şöyledir:

Ofis Çalışanı: Adamın suni gübre alması terörist olacağı anlamına gelmez. Bilmiyorum belki bahçesine gül falan dikecektir.

Amerikan toplumundaki Müslüman terörist korkusunun vardığı boyutu görmek açısından son derece önemli olan bu konuşma, Batılı algısındaki Doğu ve devamında getirdiği kavramları çözümlemek açısından önemli bir ipucu vermektedir. Tematik olarak bu kavramlar üzerinde yoğunlaşan film, Müslüman, öteki, düşman, terörist, ulusal güvenlik gibi kavramlar ekseninde hikâyesini oluşturmaktadır ve 'düşman mekânsal olarak dışarıda değil artık içimizde' mesajını vermektedir.

6.3.3. Filmin Müslüman Temsili Açısından Eleştirel Söylem (ESÇ) ve Hollywood Klasik Anlatı Yapısı Bağlamında Çözümlemesi

6.3.3.1. Makro Yapı Bağlamında Müslüman Temsili

6.3.3.1.1. Toplumsal Bağlam

Filmde, 11 Eylül sonrası Amerikan toplumundaki Müslümanların, konumları ve bağlamları açısından birçok karşıtlık üzerinden temsil edildiği görülmektedir. Amerikan vatandaşı olmanın ne kadar kıymetli olduğu üzerinden tanımlanan yurttaşlık ve ait olma durumu, hikâyede Müslümanları şiddet çerçevesinde şekillendirmek suretiyle aktarılmıştır. İslami yaşam tarzı ve Müslümanlık, daha çok Araplar ve Ortadoğu üzerinden, radikal ve fanatik yaratıklara gönderme yapılarak betimlenir ve Amerikan toplumundaki Müslümanlardan endişe duyulduğu, filmin her karesinde

anlatılır. Örneğin, Los Angeles FBI Terörle Mücadele Birimi'nin günlük yapmış olduğu toplantılardan birinde, ajanlardan biri, Müslümanların terörist potansiyeli taşıyıp taşımadığını anlamak için 'camiye giriş çıkışlarının ve üye olup olmadıklarının' takibinin yeterli olduğunu düşünmektedir. Ne kadar camiye gidip geliyorsa, o kadar teröristtir anlamına gelen bu yaklaşım, konunun Amerikan toplumunda takıntılı bir hal aldığını göstermektedir. Amerika'daki komünizmin 'kırmızı tehdit' olarak algılandığı günlerden sonra, -özellikle 11 Eylül saldırılarından itibaren gerek medya gerekse dış ve iç politikalar desteği ile halk tarafından- artık İslam yeşil tehdit olarak algılanmaya başlamıştır. Daha geniş kapsamlı bir söylem olarak filmde, Arapların ve Müslümanların Amerikan toplumu ve Batı dünyası için insanlıktan uzak ve tehlikeli olduğu vurgusu yapılmaktadır.

Akılalmaz filminin terörist olarak sunduğu Steven Younger, daha sonraki ismi ile Yusuf Ata Muhammed, Müslüman ve dindar bir Müslüman olduğu için toplum ile uyum içerisinde değildir. Her ne kadar Amerikalı olsa da İslam'a girmiş olması, aslında onun terörist olarak yargılanması için çok geçerli bir nedendir. Sinemayı var olan ideolojinin bir ifadesi olarak ele aldığımızda, üretim sürecinin her safhası; yani nesneler, biçimler, hikâyeler ya da anlamlar, aynı ideolojik söylemin altını çizmektedir. Bundan dolayı, Amerikan toplumundaki İslam gerçeği, egemen ideolojinin söylemine göre anlamlandırılarak tekrar tekrar üretilmektedir. Akılalmaz filminin bu noktadaki işlevi, Amerikan toplumunun korku toplumuna dönüşmesini sağlayacak ve bu algıyı devam ettirecek bir tür gerçeklik oluşturmaktır. Yusuf Amerikalıdır; fakat Müslüman'dır. Bu sebeple vatandaşlığı önemli değildir; çünkü makbul değildir. Bu noktada, dini anlamda Hristiyan ve kötülüğe meyilli bir kişilik olarak düşünürsek, Steven daha az zararlı bir portre olarak sunulur muydu? sorusu gündeme gelmektedir. Steven, Müslüman'dır ve Müslüman biriyle evlenip çocukları da olmuştur. Aile olarak toplumun düşmanı olmaları için, hikâye bağlamında birçok neden bulunmaktadır.

6.3.3.1.2. Tematik Yapı

Akılalmaz filmine genel olarak bakıldığında filmin yurttaşlık, Amerikan toplumundaki öteki tehlikesi, terörizm, İslam ve kahraman/düşman temaları üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Ana hikâyedeki tema, aslen Amerikalı olan Yusuf

Ata'nın Irak'ta geçirdiği askerlik sonrası İslam'ı seçmesi ve Amerika'nın Müslüman ülkeler üzerinde uyguladığı dış politikaları durdurması için giriştiği korkunç eylem üzerine kurulmuştur. Filmde bir Amerikan vatandaşının böyle bir yolu tercih etmiş olmasının verdiği şaşkınlık ve eylemi nasıl durdurmaları gerektiği noktasındaki kararsızlık, tematik olarak doğru ile yanlışı ayırt etme deneyimini bize sunmaktadır. Amerikan yurttaşlığı kavramının sürekli tekrarlandığı ve bir üstünlük olarak görüldüğü; fakat ülke için bir tehdit olarak görüldüğünde hiçbir şekilde bir anlam ifade etmeyeceği vurgusu, film boyunca kendisini hissettirmektedir.

Amerikan bayrağı ve Amerikan yurttaşlığı ilkelerinin sık sık tekrarlandığı film, Los Angeles kent yaşamına dair ipuçları verirken, huzurlu ve sakin bir yaşamın İslam terörizmi ile tehlike altında olduğunu anlatmaktadır. Amerika'da yaşayan Müslümanların nasıl etiketlenip takip altında tutulduğuna dair ipuçları veren sahneler, yine 11 Eylül sonrasında Amerikan toplumunda oluşan İslam korkusuna dair de ifadeler kullanarak toplumun ötekiye olan bakışını netleştirmeye çalışmaktadır. Filmde ait olma ve ötekilik kavramlarının şiddet üzerinden bir tanımı yapılmaktadır. Film boyunca vurgulanmak istenen bir diğer tema, Amerikan toplumuna yakışır şekilde hareket etmeyen herhangi bir ötekinin, en ağır şekilde cezalandırılması gerektiği; aksi taktirde o toplumun ayakta durmasının mümkün olmadığı şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

6.3.3.1.3. Anlatı Yapısı

Akılalmaz (Unthinkable) filmi, Amerikan Sineması'nın klasik anlatı yapısının dışında ele alınması gereken bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Sınırı Geçmek ve Çarpışma filmlerinin aksine, filmde modern anlatı yapısını görmek mümkündür. Neden-sonuç ilişkisinin pek olmadığı film, belli bir neden ile başlamaz ve kesin bir sonuç ile de bağlanmaz. Filmin finali için karar, izleyiciye bırakılır. Bu nedenle film, diğer iki filmin anlatı yapısından farklıdır. Öncelikle film, etkileyici bir giriş sekansı ile başlar. Steven sonraki adı ile Yusuf'un, amatör kamera ile çektiği görüntülerin yer aldığı bu bölümde Steven'in, sürekli çekimi başa alması kafasının karışık olduğu izlenimini vermektedir. Bu çekimlerin birleştirilmiş halini basına ve güvenlik güçlerine gönderen Steven Younger, daha sonraki olayların zincirlemesini başlatmış olur. Film, farklı hikâyelere

odaklanmazken, bir olay ve sonrasındaki olayları takip eden zincirde, birbirinden bağımsız sahneleri araya koyarak, izleyicide kafa karışıklığı oluşturmaktadır. Filmde gerek modern anlatının etkisini görebileceğimiz düzenlemeler gerekse dördüncü bombanın aslında var olduğunun gösterilmesi ile şok etkisi yaratılmaya çalışılmıştır. Böylelikle seyirci de ters köşe olmuştur.

Amerikan toplumunun gündelik yaşamına sık sık yer verilen sahneler ile Los Angelas şehrindeki günlük hayatın ne kadar normal olduğu izleyiciye sunulurken bir anda normal işleyiş değişir. Terörist bir kişinin üç şehre bomba yerleştirdiği ve dört gün içerisinde talepleri yerine gelmezse patlamanın olacağını söylemesi üzerine FBI, CIA, ordu ve devletin birçok kademesi göreve çağrılır. Steven, Dallas'ta bir alışveriş merkezinde kendisini bilerek yakalatırken, her şeye hazırlıklı olduğunu söyler. FBI ajanı Helen ve devletin gizli işlerini yaptırdığı işkence uzmanı Henry, bu olay ile birlikte çalışmak zorunda kalır. Helen, Amerika'nın iyi tarafını temsil ederken, Henry, ülkesi için kötülük yapmaktan kaçınmayan fedakâr vatandaşı temsil etmektedir. Aslında işkencenin bazı durumlarda kurtarıcı olduğu görüşünün empoze edilmeye çalışıldığı filmde, her iki temsil de ülkesinin iyiliğini isteyen karakterler olarak tasvir edilmektedir.

Anlatı yapısı olarak, ana akım anlatıya karşı bir anlatı yapısı olduğu görünen filmde, klasik anlatı yapısının da izlerine rastlamak mümkündür. Türler karışımı da denilebilecek bu filmde, aslında bir neden-sonuç ilişkisi oluşmuyormuş gibi görünmektedir; ancak filmin sonundaki dördüncü bomba, bir doruk noktası ile bitiş sağlayarak, "aslında Müslümanların sözüne güven olmaz" algısını tekrar izleyiciye hatırlatır.

Amerikan toplumunda oluşan korkunun bir tekrarı niteliğinde olan film, İslam karşıtı söylemi ile ön plana çıkmaktadır. Sonradan Müslüman olan Steven, terörist olarak karakterize edilirken, Amerikan toplumu için bir tehdit unsuru olarak gösterilmektedir. Bu doğrultuda 11 Eylül sonrası olan hemen hemen tüm terörist eylemlerinin, Müslümanlara ve dolayısı ile İslam'a isnat edilmesi, anlatı açısından filmi, İslam karşıtı olarak görmemizi sağlamaktadır. Batılı bilinç içerisinde oluşturulmuş Doğu algısının, Amerikan kültürü içerisinde bir tehdit unsuru olarak görüldüğü hikayede, İslam, terör, yıkıcılık, barbarlık ve fanatiklik dini temsiller olarak

gösterilmektedir. Barbekü yaptıkları gerekçesi ile yan taraftaki Amerikalı komşusu tarafından ihbar edilen Müslüman örneğinden yola çıkarak, toplumun İslam ile ilgili ciddi sorunları olduğu yargısına varılabilir. 11 Eylül olayları öncesinde, daha çok oryantalist bakış açısının hâkim olduğu filmler varken, 11 Eylül olayları sonrasında keskin bir hat çizilerek 'İslam eşittir terörizm' algısı oluşturan filmler çekilmeye başlanmıştır. Bu doğrultuda üretilen filmlerde, gerek temsiller gerekse biçim ve anlatım yoluyla Amerikan toplumundaki İslam gerçekliği yeniden inşa edilmiştir.

İyi/kötü, suçlu/masum, vatandaş/yabancı, kahraman/düşman gibi karşıtlıkları içinde barındıran hikâyede iyi olan ve kötü olanın tanımı yapılmaktadır. Buradan yola çıkarak filmin geleneksel anlatıdan kopmadan, modern anlatıyı da benimsediği söylenilebilir. İslamofobi'nin olumsuz taraflarına değinen hikâyede, aslında örtük bir İslamofobi'yi haklı gösteren düşüncenin de hâkim olduğu, filmin sonunda anlaşılır; çünkü film boyunca neyin doğru neyin yanlış olduğu noktasında sürekli kutuplaşmalar yaşanır. Film, özel yargı sorgulayıcı Henry'nin yaptığının doğru olduğunu anlatan bir sahne ile sonlanarak İslam'ın bir terör dini olduğu gerçeğini bir kez daha seyirciye anlatmaya çalışır. Bu bakımdan, filmin söylemek istediği şeyi dolaylı yollardan söylemesinden ve modern anlatıyı desteklemesinden yola çıkarak, aslında anlatıda gelenekselci davrandığı kanısına varılabilir.

6.3.3.2. Mikro Yapı

6.3.3.2.1. Karakterler ve Diyaloglar

Filmdeki karakterler ele alındığında, temsiller açısından global çapta bir olaydan sonra geliştirilen politikalara istinaden kurgusal olmaktan çok, gerçek hayatta var olan karakterler ile örtüşmektedir. Filmde, başrol oyuncularının sergiledikleri temsiller açısından, her karakterin bir söylemi vardır ve bu söylemler, verdikleri mesajlar yoluyla filmin içerisinde gerçeği tekrardan inşa etmektedir. Film, Steven Younger'ın bir amatör video çekimi ve bu çekimlerin tekrar etmesiyle başlar. Bu videoda şunlar bulunmaktadır:

(Birinci çekim)

-Benim adım Steven Arthur Younger ve ben Amerikan vatandaşıyım. (Kamera kapanır)

(İkinci Çekim)

-Benim adım Steven Arthur Younger. Benim, benim bazı isteklerim olacak. (Kamera kapanır)

(Üçüncü Çekim)

-Bağışlayıcı Allah'ın ve huzur içinde yatan Hz. Muhammed'in adına bazı isteklerde bulunacağım. Benim gerçek ismim Yusuf Ata Muhammed. Önceki ismim Steven Arthur Younger'dı.



Fotoğraf 20: Yusuf'un Amatör Kamera ile Yaptığı Çekimden Bir Kare

Filmin bu şekilde başlaması, seyircide bir korkuya sebep olmaktadır; çünkü normal Amerikalı görüntüsü ile biri, Müslüman olduğunu ve bazı isteklerde bulunacağını ifade etmektedir. Bu görüntü ve söylem, filmin giriş sekansı olarak oldukça ilgi çekicidir; çünkü Amerikan toplumu, karakter olarak bir Arap ya da Ortadoğulu tarafından değil, filmin ilerleyen sahnelerinde de belirtildiği üzere, yüzde yüz Amerikalı biri tarafından tehdit edilmektedir. Steven, kendi yaptığı çekimleri ulusal basına, polis teşkilatına ve diğer devlet kurumlarına göndererek, Amerikan toplumunda,

‘Acaba bir 11 Eylül saldırısı daha mı gerçekleşiyor’ endişesini dalga dalga yaymayı başarmıştır. Bu sırada, sıradan bir günün betimlendiği Los Angelas sokaklarında, filmin diğer bir karakteri; Amerikalı FBI ajanı Helen Brody görülür. Helen, çalışkan, akıllı, hukuk fakültesini birincilikle bitirmiş, idealist bir FBI uzmanıdır. Başında olduğu grupla toplantı yaparken, konuşmalardan, kendisinin Amerika’da yaşayan ve terörist potansiyeli olan Müslümanlar’ın kontrolünü sağlayıp, olası tehlikelere karşı onları sorgulamaktan yetkili bir uzman olduğu anlaşılır. Toplantıda geçen diyaloglardan bazıları şöyledir:

-Phil: Kadın dinine bağlı bir Müslüman ve buraya yakın bir yerde oturuyormuş.

-Diğer arkadaşı: Peki neden camiye gitmiyor?

-Phil: Ben de merak edip CIA’yi aradım.

-Helen: Phil. Bizim Bosnalı herhangi biriyle bağlantımız yok. Ayrıca kadın Müslümanlar’ın camiye gitmeleri gerekmez. Ve son olarak diğer birimlerle irtibata sadece ben geçebilirim.



Fotoğraf 21: Helen ve Mesai Arkadaşları FBI Ofisinde

Burada bahsedilen Bosnalı kadın, daha sonrasında Helen ile çalışacak olan özel yargı sorgucu Henry Humphries’in eşidir. Henry, kendi deyimiyle ‘devletin pis işlerini’

yapan özel bir işkence uzmanıdır ve üst düzey insanlar ile bağlantıları vardır. Henry'nin eşini tutuklamak için evine geldiklerinde, gelen FBI ajanlarını rehin alır. Sonrasında Henry sorgulanmak için götürüldüğünde, ajan Helen ile karşılaşır. Serbest bırakılan Henry, daha sonra Steven tutuklandıktan sonra onu sorgulayan ekip içerisinde yer alır. Henry, Steven'in birçok işkence sahnesinde, vatanı için hiçbir şey yapmaktan kaçınmayan özel yargı sorgucu bir karakteri temsil etmektedir. Helen ile sürekli tartışma içerisinde olan Henry'nin, Helen'le geçen diyalogları arasında, Müslüman temsiline ilişkin mesajlar yer almaktadır. Örneğin, Steven yakalandıktan sonra işkence edilirken Helen buna itiraz eder. Aralarında geçen diyalog şöyledir:

-Helen: Bu yapılan yasal değil. O, Amerikan vatandaşı.

-Ordu görevlisi: Amerikan vatandaşlığı feshedildi. O, artık hiçbir ülkenin vatandaşı değil.

-Henry: Biz kaybeden taraftayız Helen. Biz korkuyoruz, onlar değil. Biz şüphe duyuyoruz, onlar inanıyor.

Henry'nin Steven'a işkence ederken söylediği sözlerden bazıları ise şöyledir:

-Henry: Sen ancak dini kitapları okursun. Konu ne sen, ne de ben. Konu yenilgi ve zaferden ibaret. Ben senin gözlerini oyacağım ama sen benim ülkemin toprağına zarar veremeyeceksin.



Fotoğraf 22: Henry'nin Yusuf'a İşkence Ettiği Sahnelerden Biri



Fotoğraf 23: Henry ve Helen'in Tartıştıkları Sahnelerden Bir Kare

Yukarıda geçen diyaloglardan yola çıkıldığında, Henry'nin yaptığı şeyi meşrulaştırıcı sebepleri vardır ve bu sebepler, Helen hariç, bütün devletin birimleri tarafından kabul görmektedir. Aslında Henry'nin kendisi de Müslüman bir bayan ile evlidir. Henry'nin eşi, Bosna-Sırp Savaşı sırasında evine baskın düzenleyen Sırplar tarafından tecavüze uğramıştır ve çocukları gözleri önünde öldürülmüştür. Eşinin hikayesini anlatan Henry, kendisinin o köyde özel sorgulayıcı olarak bulunduğunu ve karısını sorgulamak için yanına getirdiklerini söyler. Karısı, kendisine tecavüz eden ve çocuklarını öldüren Sırp askerleri tek tek öldürmüştür. Henry bunları anlatırken, bir yandan da Amerikan topraklarında tehdit oluşturan kim olursa, onu gözü kırpmadan öldürebilecek kadar acımasız olabileceğini vurgulamaktadır.

Steven, diğer adıyla Yusuf, tüm işkencelere rağmen konuşmamaktadır. Filmde olayların zamanlaması günlere bölünmüştür; çünkü Yusuf'un çektiği videoda zaman önemli bir kavramdır. Dört günleri olan teşkilat, Yusuf'tan bombaları nereye yerleştirdiğini öğrenmek zorundadır. Yusuf, çektiği videonun devamında şunları söylemektedir:

-Yusuf: Burası birinci mekân. Üç Amerikan şehrine, üç bomba yerleştirdim. Üç bomba aynı yapıdadır ve kentsel alanlarda bulunmaktadır. Ve üçü de nükleer bombadır. Bazı taleplerde bulunacağım ve siz yerine getireceksiniz. Yoksa bu bombalar patlayacak. Taleplerimi size sonra bildireceğim. Burası ikinci mekân. Burası da üçüncü

mekan. Üç bomba da ayın 21'inde, cuma günü, Pasifik saatiyle öğle vaktinde patlamak üzere ayarlanmıştır. Parçalanabilir materyal darbe ve suya karşı kaplanmıştır.

Yusuf'un bu videoda yer alan konuşmalarından, taleplerini gerçekleştirmedikleri takdirde bombaları patlatacağı, canı pahasına olsa da taleplerini gerçekleştirilmesini istediği anlaşılmaktadır. Ayrıca bombaların cuma öğle vaktine ayarlanmış olması, cuma gününün Müslümanlar için önemine ve öğle saatinin de tam cuma namazı vakti olduğuna işaret etmektedir. Bir diğer nokta ise, Yusuf'un bombaları hazırlayan kişi olarak bu hususta eğitimli olmasıdır. Yusuf'un bombanın ekipmanlarını, Rusya ve İran'dan temin ettiğini açıklaması ise Amerika'nın dünya çapında iki ezeli düşmanı olan Rusya ve İran'a göndermedir. Daha sonra Steven'ın geçmişine dair detaylar yer almaktadır. Örneğin Steven, Irak'ta nükleer bomba uzmanı olarak görev almış ve nükleer silah arama ekibinde çalışmıştır. Yüzde yüz Amerikalıdır. Gençken, babası İslamabad elçiliğinde iş bulduğu için oraya taşınmıştır. Farsça ve Arapça dillerini akıcı konuşabilen Yusuf, ordudan ayrıldıktan sonra Müslüman olmuştur. Yusuf aslında terörist olmamalıdır; çünkü o yüzde yüz Amerikalıdır. Amerikalı olmayan; yani Arap ya da Ortadoğulu olan biri için terörist olmak çok normalken, bir Amerikalı için terörist olabilmek, 'akılalmaz' bir durumdur.

İşkencenin devam ettiği günlerde Henry, Yusuf'u konuşturamadıkça şiddetin dozunu arttırır, bu da Helen tarafından kabul edilemez bir hal alır. Yusuf, isteklerinin kameraya çekilmesini talep eder ve yetkililer kabul eder. Aralarında kameraya çektikten sonra, onu imha edeceklerine dair anlaşırlar. Yusuf'un iki talebi vardır. Bunlar:

1-Amerika'nın Müslüman olan hiçbir ülkeye maddi destek vermemesi,

2-Amerika'nın işgal ettiği tüm Müslüman ülkelerden çekilmesidir.

Bu isteklerin kabul edilemez olduğu, orada bulunan bir yetkilinin, 'Ne yani, yüzyıllardır süren Ortadoğu politikaları, bir terörist yüzünden yok mu edilecek' sözüyle de ifade edilmektedir. Bu da, Amerika'nın Ortadoğu üzerindeki planlarını, Amerika içinde patlayacak ve belki milyonlarca insanın ölümüne neden olacak bombaların bile değiştiremeyeceği gerçeğini vurgulamaktadır. Yusuf, video çekildikten sonra bir bombanın yerini söyler ve ekipler verilen adrese gittiklerinde bomba patlar. 53 kişi

hayatını kaybeder. Bunun üzerine Helen, Yusuf'un boğazına bıçağı dayayarak, "53 kişi öldü" der. Bunun karşılığında Yusuf:

-Bana barbar diyorsunuz. Ya siz nesiniz? 53 kişiyi öldürmüşüm. Siz her gün kaç kişiyi öldürüyorsunuz? diye karşılık verir.



Fotoğraf 24: Yusuf'un Helen ile Tartıştıktan Sonra Kendi Kendine Bağırdığı Sahne

Burada karşıtlıklar ve ikilemler birlikte verilmiştir; çünkü film objektifliğini korumak adına iki tarafın da düşüncelerini gösterme ihtiyacı hissetmiştir. Daha sonrasında Yusuf'un konuşması için eşi Jehan getirilir. Jehan, Arap asıllı bir Amerikan vatandaşıdır. İşkence odasında eşini gören Jehan şok geçirir ve "Ona ne yaptınız, domuzlar?" der. Sonrasında Helen ile Henry arasında Jehan ile ilgili tartışma başlar. Henry, Yusuf yine konuşmayınca Jehan'in öldürülmesini ister. Helen ise buna karşı çıkar. Aralarında geçen diyalog şöyledir:

-Henry: Şimdi Jehan'dan küçük parçalar kesip sana vereceğim Yusuf.

-Helen: Olamaz. Hayır, hayır. Bunu yapmana izin vermeyeceğiz, artık bir tek ben değil.

-Henry: Yani hepiniz bana karşı çalışıyorsunuz öyle mi? O bombaların yerlerini öğrenmek istiyor musunuz istemiyor musunuz? Bu benim sorumluluğumda. Ben mi kazanayım, yoksa o mu kazansın?

-Helen: H, Bırak o bıçağı.

-Henry: Kararlılar ve onun kazanmasını istiyorsun. Hepiniz çok bencilsiniz. Bu sadece sizinle ilgili değil. Bu bir savaş. Bu bir fedakârlık.

-Helen: (Jehan'ı kastederek) Onu geri götürün.

Henry, daha sonrasında sinir krizi geçirir ve Jehan'ın boynunu keserek öldürür. Bu durumun bir savaş niteliği taşıdığını düşünen Henry için Amerika'nın bekası için yapılacak her şey mübahtır. Nitekim Jehan'ı öldürmek de bunun bir parçasıdır. Her ne kadar masum olursa olsun, Yusuf'u konuşturmak için her yola başvurulabilir. Bundan dolayı bombaların patlamasına üç saat kala Henry, 'akılalmaz' olan planı devreye sokar ve Yusuf'un çocuklarını getirerek onları işkence odasına alır.



Fotoğraf 25: Henry, Yusuf'u Jehan ile Tehdit Ederken

Henry: Bana çocukları getirin...Tek yapmanız gereken çocukları getirip odaya götürüp bağlamak, bu kadar. Onları incitmeyeceğim söz veriyorum. Ama onları inciteceğime inanması gerekiyor. Sonra bize ne istersek söyleyecek. Tamam mı?

Helen: Eğer çocuklara bir zarar verirsen seni öldürürüm.

Henry: Pekala ajan Brody. Tabi önce bombalar bizi öldürmezse.

Henry: (Çocukları getirirler ve onları odaya koyarlar) Hazır mısın Yusuf. Artık sona geldik. Ne yaparsam yapayım seni konuşturamadım şu ana kadar.



Fotoğraf 26: Yusuf'un Çocukları

Yusuf çocukları karşısında çaresiz kalıp bombaların yerini söylemiştir; fakat Henry buna inanmaz. Dördüncü bombanın varlığından bahsederek, mutlaka dört bomba olduğunu savunur. Yetkililer ve Henry arasında çıkan bir tartışma esnasında Yusuf, oradaki birinin silahını alır ve kendini öldürür. Bu bir intihar girişimidir. Verdiği adreslerde bombalar vardır ve imha edilir; fakat film üçüncü bombanın imha edildiği sahnenin ardından yavaş çekim ile bombanın olduğu duvarın arkasındaki dördüncü bombaya odaklanır ve geriye sayım başlar. Saniyeler ilerler ve '0' ibaresi görüldüğünde film biter. Buraya kadar söylediklerinde doğru olduğu sanılan Müslüman, aslında hain, yalancı bir teröristtir. Toplumdaki Müslüman eşittir terörist algısı, bir kere daha dördüncü bombanın varlığı ile tescillenmiştir. Filme diğer tarafından bakıldığında, Henry gibi işkence yapmaktan çekinmeyen bir görevlinin başta saçma görünen ve demokratik olmayan yöntemleri, aslında doğru olanı yaptığına işaret etmektedir. Henry böylece vatanını seven bir kahraman olmuştur. Toplumda var olan gerçek, bir kez daha Yusuf üzerinden düşman imgesi ile pekiştirilmiş, Henry imgesi ile kahraman Amerikalı portresi iyileştirilmiştir. İyinin ve kötünün yeri filmde, yine aynı mantık ekseninde işlenmiş ve ortada kalanlar Helen karakteri ile temsil edilmiştir. Filmde, ideal olan ile durum ve şartlar gerektirdiğinde olması gereken arasında sıkışmışlık durumu yaşayan idealist Amerikalı Helen'in, her iki tarafı da objektif ele almaya çalışırken, -dördüncü bombanın varlığı gibi- dikkat etmesi gereken noktaları gözden geçirmesi gerektiğine işaret edilmiştir.

6.3.3.2.2. Görüntü

6.3.3.2.2.1. Görüntü Düzenlemesi

Görüntünün, anlatının ana temasıyla arasında ilişki ve anlatıdaki inandırıcılığı arttırması nedeni ile mikro yapı içerinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Film açısından bakıldığında, görüntünün anlatılmak istenileni imgesel yöntem ile inşa ettiği ve gerçekliğin yeniden kurulmasında önemli bir noktayı teşkil ettiği görülmektedir. Amerikan vatandaşı ve adının Steven Younger olduğunu söyleyen birinin, amatör kamerası ile çektiği görüntüler ile başlayan film, daha sonra keskin bir bitiş yaparak kararmaktadır. Buradaki amatör kamera ile çekilen ve terörist olduğu algısı oluşturulan kişi, Amerika'yı tehdit etmektedir. Bu tehdit ile gelişen ve akabinde diğer çekimlerin kamuoyu ile paylaşıldığı filmde, Amerika'nın gündelik, sakin hayatına darbe vurulduğu görülmektedir. Huzurlu bir ortama düşen bu bomba haberi ile Amerika, tekrardan 11 Eylül günlerine dönme riski altındadır.

Görüntü düzenlemesi açısından bakıldığında, yine konumuz gereği Müslüman temsiliyle ilgili görüntülerin incelenmesi gerekmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi amatör kamera çekimi ile başlayan filmde, eski adı Steven, şimdiki adı Yusuf Ata olan Amerikan vatandaşı Müslüman birinin, Hz. Muhammed'in adına bazı isteklerde bulunacağını söylemesi, seyircide bir şok etkisi oluşturur; çünkü Steven Amerikalı gibi görünmektedir ve öyle konuşmaktadır. Amerikalı görüntüsündeki bir kişinin, Müslüman olduğunu belirtip Amerika'yı bombalamak istediğini söylemesi şaşırtıcı bir durumdur. Müslüman kimliğini alan Steven, görüntüsüne rağmen terörist olarak algılanmaktan kurtulamaz. Filmin sahneleri arasındaki keskin görüntü geçişleri, filmdeki olay örgüsünün zamansal kısmının, günlere bölünerek hikayenin anlatılması açısından tercih edilmiştir.

Müslümanların temsili açısından bakıldığında, filmde farklı sunumlarla karşılaşmak mümkündür. FBI ofisinde bahsedilen Bosnalı Müslüman kadının görüntüsüne bakıldığında, kendisinin dindar biri olduğundan bahsedilse de, modern bir giyim tarzı ile Bosnalı Müslüman kadını temsil ettiği görülmektedir. Ayrıca, Amerikalı biri ile evlenmesi, İslami yaşam tarzının Amerikan toplumu için bir tehdit olmadığı

anlamını vermektedir ve FBI ajanı Helen tarafından da bu, “Bizim Bosnalılar ile bir sorunumuz yok” ibaresi ile tescillenmiştir. Öte yandan Yusuf’un eşi Jehan’ın görüntüsüne bakıldığında, kimlik olarak Arap, örtülü ayrıca Amerikan vatandaşı olan bu kadın, bir teröristin eşidir ve kendisi de eşinin işlerini bilen terörist potansiyeli olan biridir. İki Müslüman kadın kimliğini karşılaştırdığımızda, ikisinin sunumu arasında da oldukça önemli farklılıklar görmek mümkündür; çünkü başı açık, dindar ve Bosnalı; yani Avrupalı olan kadın, Amerikan toplumu için bir tehdit unsuru oluşturmazken, Arap asıllı; yani Ortadoğu’ya ait, örtülü ve Yusuf’un eşi olan kadın, terörist olarak konumlandırılmıştır.

Yusuf’un çocuklarına bakıldığında, görüntü olarak biri kız, biri erkek olan 7-8 yaşlarındaki bu çocukların da İslami usule uygun giyindikleri görülmektedir. Terörist bir babanın çocuklarından kız olan örtülüdür, erkek olan ise takkelidir. Bu açıdan bakıldığında, Amerikan toplumu içerisinde korku oluşturacak bir görünüme sahip oldukları söylenilebilir. Yusuf ve ailesinin görüntüleri tehdit edicidir; fakat Bosnalı Müslüman kadının durumu onlar gibi değildir. O, Amerikalı biri ile evlidir ve Müslümanlığı kimseye zarar vermeyecek niteliktedir. Buradan, ‘İslami olarak görüntüde ne kadar dindarlaşırsanız, o kadar tehdit unsuru olarak görülürsünüz’ yargısına varmak mümkündür.

Filmde işkence sahnelerinin sıkça yer alması, izleyici açısından ürkütücü olsa da filmin gerçekliğini pekiştirmektedir. Yusuf ile Henry arasında geçen sahnelerde Yusuf, kendisini her şeye hazırlamış bir intihar bombacısı gibi tanımlamaktadır. Nitekim, Yusuf filmin sonunda birinden aldığı silahı ağzına koyarak intiharını gerçekleştirmektedir. Burada verilmek istenen mesajlardan biri de, Müslümanların gerektiğinde hiç tereddüt etmeden kendileri de dâhil her şeyi yok edebilecekleri fikrinin temsilidir. Gerçekte ise İslam dini, intiharı kesinlikle men etmiş, bu eylemi uygulayan herhangi birinin Müslüman olamayacağını da kati deliller ile belirtmiştir.

Filmin geneline bakıldığında, görüntüde verilmek istenen söylemin, temsiller yoluyla söylenilene katkıda bulunduğu görülmektedir. Terörist olarak görülen Müslümanlar ve onların temsil ettiği din olan İslam, bağnazlık, barbarlık ve ilkellik

barındıran bir din olarak temsil edilmiş, ayrıca Amerikan toplumu için bir tehdit unsuru oluşturduğu, görseller yoluyla bir kez daha pekiştirilmiştir.

6.3.3.2.3. Ses ve Müzik

Filmin giriş sekansına ve jeneriğine bakıldığında, iletilmek istenen söylem ile ilgili önemli bilgiler verilmektedir. Filmin girişinde başlayan, Yusuf'un amatör kamera ile çektiği ve tüm Amerikan halkını tehdit ettiği video, izler kitlenin bilincinde bir biçim bozumuna sebep olmakta ve bu da, filmin gerçekliğini oluşturmada katkı sağlamaktadır. Açılış sekansının ardından filmde, Los Angeles kentinin normal yaşamına; yani gerçek hayatına bir geçiş yapılmaktadır. Bu görsel anlatım, normal işinde olan, gezen, karşıdan karşıya geçen Amerikalıların, Doğulu bir terör eyleminin ortasında olduklarının farkında olmadan hayatlarına devam ettiklerine dikkat çekmektedir.

Filmdeki amatör kamera ile çekilen görüntüler, her ne kadar bir Amerikan vatandaşı tarafından çekilse de İslam ve terörizm imgelerini barındırmakta, devamında Yusuf konuşmasına "Allah ve huzur içinde yatan Hz. Muhammed" isimleri ile başlamaktadır. Geri planda birbirleri ile yakın ilişki içerisinde olan bu kavramlar, 11 Eylül sonrası Amerikalılarda İslam için eşittir terörizm algısını oluşturduğundan, filmin girişinde bu yönde verilen bir ses, Amerikan toplumuna bir tehdit çağrısı yapmaktadır. Böylelikle de egemen sistemin ideolojisi, sunulan gerçekliğe dayandırılarak meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır.

Yusuf tarafından gönderilen videolar basına sızınca, onu görenlerin ihbar etmesi gerektiği haberleri yayınlanmaya başlanır. Filmde gerçekliğin oluşumuna katkıda bulunulması açısından son derece önemli olan haber kanallarından görüntüler verilmesi ve savaş görüntülerinin izleyici ile paylaşılması, verilmek istenen mesajı daha da etkili kılmıştır. Filmde ses ve müziğin bu denli etkin bir işlevinin olmasının yanında, bunun görüntülerle ve diyaloglarla birleşerek desteklenmesi de verilmek isteneni daha etkili ve gerçekçi bir şekilde sunabilmiştir denilebilir.

Yine filmin ilerleyen sahnelerine bakıldığında, diyalogların ağırlıkta olduğu görülmektedir. İşkence sahnelerinin çokluğu nedeni ile seyirci sürekli Yusuf'un bağrışlarını ve Henry'in onu konuşturmaya çalıştırdığı sesleri duyar. Bu, bir bakıma

seyirciyi sürekli tetikte tutar; çünkü acı hangi tarafta olursa olsun, dikkat çekici bir unsurdur ve herkesin ilgisini çekmektedir.

Filmin önemli noktalarından biri de, patlayan bomba seslerinin izleyicide bıraktığı etkidir. 11 Eylül saldırılarını yaşamış olan Amerikan toplumuna, üç yerde zaman ayarlı bomba olduğunu söyleyen Müslüman terörist, o kâbus dolu günlere gönderme yapmakta ve toplum arasında gerginliğe neden olmaktadır. Filmin sonunda Yusuf'u konuşturmak için çocuklarını karşısına çıkaran Henry'in, masum çocukların çığlıklarına rağmen onlara işkence yapmaya karar vermiş olması da son derece riskli bir karardır. Ancak karşısında yine vicdanı ağır basan Helen'in, "bombalar patlarsa patlasın, insanlar ölsün ama biz bunu yapamayız; çünkü biz insanız" diyerek Amerika'nın korunması adına bile olsa, iki masum çocuğun canını acıtamayacakları vurgusu, aslında Amerikan sağduyusunun sesidir. Vicdan ile ülkenin bekası arasında geçen bu diyalog ve tartışmalar, film boyunca sürmektedir. Tartışmaların tonu bazen yüksektir, bazen de alçaktır; fakat filmdeki iki tarafın sesi, bu iniş çıkışlar sayesinde izleyicinin de dikkatini canlı tutmaktadır.

6.3.3.2.4. Bağlam ve Filmin Adı Arasındaki İlişki

Filmin orijinal adı Unthinkable, Türkçe olarak Akılalmaz ya da Düşünülemez olarak karşılığını bulmaktadır. Filmin konusu itibari ile adı ile olan ilişkisi, birbirini tamamlamaktadır denilebilir; çünkü filmde her türlü işkenceye maruz kalan Yusuf, akılalmaz bir şekilde bombaların yerini söylememektedir. Eşinin gözleri önünde öldürülmesi bile bombaların yerini söylemeye yetmeyecektir. Bombaların patlamasına üç saat kala Henry, 'akılalmaz' bir teklif sunar. Yusuf'un çocuklarının işkence odasına götürüldüğünde, onun buna dayanamayıp konuşabileceğini söyler. Helen ve odadaki birkaç görevlinin tepkisi üzerine, 'yapmam gereken şey akılalmaz' der; çünkü başka bir seçeneği kalmamıştır. İşkence odasına getirilen çocuklar korku içindedir. Yusuf çocuklarına zarar verilmesini önlemek için tüm bombaların yerini söyler; fakat Henry buna inanmaz. Üç bomba değil, dört bomba var der. Ancak oradaki diğer yetkililer de bu sefer Henry'e inanmazlar ve çocukları onun elinden alırlar. Gerçekten Amerikan yasaları ve demokrasisi için bir darbe niteliğinde olan bu durum, gerekirse onların da ihlal edilebilirliğini gözler önüne sermektedir. Üst düzey bir yetkilinin dördüncü

bombanın varlığından söz eden Henry'e inanıp çocukların geri getirilmesini emretmesi üzerine, Helen buna itiraz eder. Fakat görevli:

-'Henry, ne yapman gerekiyorsa onu yap. Bizim onbinlerce çocuğumuzun yanında iki çocuğun canı', diyerek onların da öldürülmelerinin yolunu açar.

Bu durum akılalmazdır; çünkü iki masum çocuğun babalarının yaptıkları ile hiçbir ilgisi yoktur; fakat Amerika topraklarının sonsuza dek korunması adına bu çocukların yok edilişine şahit olmak, hiçbir duygusal anlam ifade etmektedir.

Filmin en sonunda, dördüncü bombanın varlığının son sahneye yerleştirilmesi de seyirciyi ters köşe eder ve bu durum, gerçekte Yusuf'a yapılanların ne kadar haklı olduğunu kanıtlar niteliktedir. Ayrıca da seyirci için akılalmaz bir durumdur. Çocuklarına rağmen hiçbir insani özelliği kalmadığını gösteren Yusuf, terörist bir eylemi acımasızca gerçekleştirmiş ve toplum için bir utanç kaynağı haline gelmiştir.

Bu iki bağlamda bakıldığında, filmin adı ile bağlamı arasında önemli bir ilişki olduğu görülmektedir. Bu ilişki hem toplumsal anlamda, hem de ideolojik anlamda birbiri ile örtüşmektedir.

6.3.4. Filmin Müslüman Temsili Bağlamında Katmanlararasılık (Kesişimcilik) Teorisi Açısından Çözümlemesi

Söylemsel olarak incelendikten sonra, filmin diğer filmler gibi katmanlararasılık bağlamında incelenmesi de ne kadar katmanı bir arada barındırdığını görmek açısından son derece önem arz etmektedir. Filmin etnik, ırksal, dinsel, cinsiyet ve sınıfsal olarak farklı katmanları barındırabileceği ve her bir katmanın farklı ifade ve tanımları olabileceği gerçeğinden yola çıkmak bize ışık tutacaktır. Bu doğrultuda, filmin Müslüman temsili açısından hangi katmanları içinde barındırdığının ve bu katmanlarla ötekilik kavramının nasıl oluşturulduğunun bilinmesi gerekmektedir.

İlk olarak cinsiyet üzerinden bakıldığında, Müslüman temsiline ilişkin bazı bilgilere ulaşmanın mümkün olduğu görülmektedir. Müslüman kadın ile Müslüman erkek temsiline ilişkin farklı katmanların oluşturulduğu filmin anlatısında, bölgesel olarak da Müslüman kadınların farklı temsillerini görmek mümkündür. Örneğin,

Henry'in eşi Bosnalı; yani Avrupalı bir Müslüman'dır. Diğer yandan Yusuf'un eşi Arap asıllı; yani Doğulu bir Müslüman'dır. Filmde her ikisinin tanımlamasından yola çıkarak, aynı temsil unsurlarına sahip olmadıklarını; dolayısıyla aynı katmanda değerlendirmenin de yanlış olacağını söylemek mümkündür. Henry'in eşi Müslüman'dır, örtülü değildir ve dindardır. Yusuf'un eşi Müslüman'dır, örtülüdür ve Arap asıllıdır. Doğu'nun temsili açısından bakıldığında, bunu kadın imgesi üzerinden gerçekleştiren hikaye, Yusuf'un, yani terörist bir eylem içerisinde olan potansiyel suçlunun eşini, Doğulu bir Müslüman; ülkesini korumak adına hiçbir fedakarlıktan çekinmeyen Henry'in eşini ise Batılı bir Müslüman temsili ile tasvir etmektedir.

Müslüman erkeğin temsil ediliş biçimine bakıldığında, Müslüman erkeğin kadına göre daha barbar, vahşi, gözü dönmüş ve öfkeli olarak betimlendikleri söylenilebilir. Camiye girip çıkan Müslüman erkekleri takibe alan FBI, kendi bölgelerindeki Müslüman erkekleri camiye ne kadar sıklıkta girip çıktıklarına bakarak terörist ya da terörist olmamak ile suçlamaktadır. Yine burada çocukların temsiline ilişkin bir detaya da değinmek gerekmektedir. Yusuf'un henüz küçük olan çocuklarının Müslümanlığı örtülü ve takkeli bir şekilde temsil etmeleri, terörist bir babanın çocuklarının da aslında potansiyel suçlu olabilecek düzeyde masum olmadıklarına işaret etmektedir. Diğer yandan Bosnalı Müslüman kadının çocukları ise normal Amerikan vatandaşı gibi giyinip hayatını idame ettirmektedir. Buradan hareketle verilmek istenen mesajın, farklı katmanlar üzerinden işlendiğini söylemek mümkündür. Bosnalı bir Müslüman makbul vatandaşken, Arap asıllı bir Müslüman hiçbir şey yapmamış olsa bile makbul olamamakta, ötekileştirilerek nefret söyleminin merkezinde kendine yer bulmaktadır.

Bölgesel olarak, Bosnalı Müslüman kadın ve Doğulu Müslüman kadın bağlamından yola çıkıldığında, araştırmanın söylemi açısından Batı'nın zararsız tarafına dikkat çekilirken, Doğu'nun, Batı'nın tam tersi olduğu iddiasının yanı sıra, artık yeni söylemde 'tehditkâr ve terörist' olduğu vurgusu da yapılmaktadır. Kendine göre sınırları belirleyen ve kendini merkeze alan Batı, Doğu diye tanımladığı kültür ve medeniyetleri kendisinin tam tersi olmakla tanımlarken, 11 Eylül sonrası bu durum, aynı zamanda 'tehlikeli' imgesi ile pekiştirilmiştir.

7. SONUÇ

Amerikan Sineması'na küresel boyutta bakıldığında, ülke sinemasını etkileyen bir film üretim biçimi olduğu ve dünya çapında birçok ülkenin popüler kültürünü doğrudan etkilediği ortadadır. Bu açıdan bakıldığında, Hollywood filmlerinin sadece film olduklarını söylemek mümkün değildir. Masum birer seyirlik eğlence durumundan çok uzak olan Hollywood filmleri, biçimleri olduğu kadar içerikleri ile de küreselleşmiştir ve birçok ülke kültürünü etkisi altına almıştır. Verdiği açık ya da örtük mesajlar yolu ile bir anlatı biçimi oluşturan Hollywood yapımları, dünya seyircisi tarafından gönüllü olarak izlenilmektedir. Amerika, yıllardır sadece filmlerini değil, yaşam biçimlerini de formüle edip ihraç etmiştir. Küresel seyirci hedefinden sapmayan Hollywood, kendine has yaşam biçimlerini tasvir etmiş, görselde tezahür eden bu biçimleri, aynı zamanda popüler kültür öğeleri haline getirmiştir.

11 Eylül sonrası Amerikan Sineması'nda öteki algısı ya da inşası ile ilgili yeni İslam düşünce biçimlerinin/kalıplarının incelendiği bu çalışmada, söylemler arasındaki ilişki ve anlama biçimlerinin nasıl üretildiği, bu üretimde bir tehdit olarak Doğulu/Müslüman imgesinin nasıl gerçekleştirildiği sorularına yanıt aranmıştır. *"Hollywood Sinemasında Öteki Sorunsalı Bağlamında Müslüman Kimliği Temsili"* başlıklı tez çalışması, öteki kimliğinin yeniden oluşturulma süreçlerini ve bu süreçlerin sonuçlarını irdelemeye çalışmıştır. Türkiye'de yeni ele alındığından, kaynak noktasında istenilen düzeyde olmasa da bu tarz çalışmaların, günden güne artacağı düşünülmektedir. Yabancı kaynak taramasının da yapıldığı çalışmada, Amerikan Sineması'nda öteki temsilinin ve İslamofobi söylemlerinin filmlerle nasıl bütünleştirildiği ve metaforlar aracılığı ile nasıl stereotipler oluşturulduğu incelenmiştir.

Araştırmanın ele aldığı sorunsal ve bu soruna ilişkin oluşturulan hipotezler ve yanıt aranılan sorular bağlamında, seçilen filmlerin incelenmesi sonucunda elde edilen veriler oldukça önemlidir. Araştırma konusunun sorularından yola çıkılacak olunursa, ilk olarak *11 Eylül sonrasında 'terörle savaş' söylemi, Hollywood filmlerine nasıl yansımıştır?* sorusunun karşılığını aramak ile işe başlanabilir. 11 Eylül sonrası çekilen

farklı dönemlere ait üç film üzerinde yapılan analizler sonucunda, 'terörle savaş' politikasının 2004 tarihli Çarpışma filminde, 2007 yapımı Sınırı Geçmek filminde ve 2010 yapımı Akılalmaz filminde kendini fazlasıyla hissettirdiği ortaya çıkmaktadır. 11 Eylül 2001 terör saldırıları sonrası, Amerika'nın dış politikaları kadar iç politikalarında da değişiklikler olmuştur. Bu durum sinema gözüyle bir kez daha tekrar edilmiştir. Evde, işyerinde ya da okulda yaşayan Müslümanlar, sürekli rahatsız edilip, ayrımcı dilin hedefi haline gelmişlerdir. Bush dönemindeki 'düşman artık sadece dışarıda değil, aynı zamanda içeride' mantığının bütün devlet ve medya organları ile yaygınlaştırılması ile gerçeklik yeniden kurgulanmıştır. Sinemanın da bu durumda önemli bir rol oynadığını söylemek mümkündür.

Araştırmanın sorularından biri olan *11 Eylül olaylarından sonra Hollywood Sineması'nda 'öteki' sunumları hangi bağlamda ele alınmaktadır, 'öteki'ye ait temsiller hangi kodlara karşılık gelmektedir?* sorusunun karşılığı da yapılan film çözümlemelerinde karşılığını bulmuştur. Bu bağlamda İslamofobi'nin yayılması neticesinde ötekilik kavramı, 'kendisi gibi olmayanı dışlama' politikasından sonra artık, 'nefret edilen, düşman' konumuna karşılık gelmektedir. Hayatın her aşamasında iki kat mücadele etmek zorunda kalan Müslüman Amerikalılar, her türlü ötekileştirmenin mağduru konumundadır. Temsillerin karşılık geldiği kodlara bakıldığında, 2001 yılı öncesi oryantalist bir bakış açısıyla, barbar ama egzotik ve merak uyandıran Doğu ve Doğuya ait temsiller yerini, 'öfke, şiddet, terör, nefret, İslamofobi, düşman" kavramlarına bırakmıştır. Müslüman kahramanların sinema sahnesinden tamamen çıkışı, Amerikan hükümetinin uyguladığı iç ve dış politikaların bir tezahürü olmuştur. Bu durum, filmlerdeki Müslüman ve İslam temsilinin içeriğine bakıldığında daha ayrıntılı anlaşılmaktadır; çünkü Amerikan topraklarında yaşayan özellikle Müslümanların büyük bir ön yargının kurbanı olduğu görülmektedir. Ancak, toplumdaki her bir Müslüman karakterin farklı karşılıkları olduğu sonucu da ortaya çıkarılmıştır. Filmde, Arap olan Müslüman ile İranlı Müslüman veya Bosnalı Müslüman arasında bakışın farklılaştığı, ayrıca ne kadar İslami kriterlere uygun yaşanırsa, toplum tarafından o kadar dışlanıldığı gerçeği saptanmıştır.

11 Eylül saldırılarından sonra Amerikan Sineması ideolojik olarak hangi konular üzerinde yoğunlaşmaktadır? sorusu, araştırmada karşılığı aranan bir diğer sorudur ve bu noktada yine önemli veriler elde edilmiştir. İdeolojik olarak ötekiye karşı sürekli bir dışlama politikası güden Batı yönetimleri, 11 Eylül saldırılarından sonra tehdidin içeride olduğu düşüncesinden hareketle, Müslüman olana karşı daha sert bir tutum izlemiş, geçmişte Afro-Amerikalılara, Latinlere ya da Asyalılara uyguladığı baskıcı sistemi, Müslümanlar üzerinde uygulamaya geçirmiştir. Amerikan toplumu da bu genel yargıya inandırılarak Müslümanları öteki, düşman olarak kodlamıştır. Öyle ki, Müslüman yan komşusunun barbekü yapmak için yaktığı ateşi, terörist bir eylem olarak algılama noktasına gelebilmiştir. İncelenen filmler ve araştırmanın diğer bölümlerinde yapılan çalışmalar nihayetinde, varılan bu boyutun, nefret söylemine dönüşen bir bakışın sonuçları olduğu tespit edilmiştir.

Tezin de araştırma amacı kapsamında, *Oryantalist söylemin "örtük-görünür" şeklinde yaptığı ayrım, Doğu ile ilgili arzular, fanteziler, hayaller ve rüyalar, "terörizm ve tehdit" kavramları ile nasıl yer değiştirmiştir?* sorusunun karşılığına bakıldığında, Doğu ve üzerine kurulu temsillerin aslında oryantalist bir bakış açısına sahip olduğu düşüncesi, Batı algısında çok daha önceye dayanan bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Araştırma boyunca Batı'daki Doğu algısının zaman içerisinde şekil değiştirmesi durumunun, Batı'nın sürekli merkezde olma isteği ile açıklanabileceği ifade edilebilir. Birinci bölümde de üzerinde durulduğu gibi sanat anlayışına kadar olan ötekileştirme sürecinde Batı, dışlama ve ayıklama felsefesini tarihin çok derinliklerinden getirmiştir. Aristo'nun diyalektik mantığından yola çıkılacak olunursa, özdeşlik, çelişmezlik ve üçüncü durumun olanaksızlığı ilkelerine dayanarak bir şeyin ya beyaz ya da siyah olması durumu, aslında Batı mantığını açıklamaktadır. Müslüman temsili açısından bakıldığında, ara durumun olmadığı bu mantık Batı'nın, 'ya bizdensiniz ya teröristsiniz' söylemine tekabül etmektedir. Dünyada kahraman ya da anti-kahramanlar vardır, ortada olmak mümkün değildir. İşte Batı mantığının oryantalist düşüncenin çok ötesinde içinde barındırdığı durum budur ve bu çatışma-çekişme mantığı sinemaya kadar girip, kendini farklı temsil ve öğeler yoluyla hissettirmektedir. Sınırları belirleyen, Doğu Batı coğrafyasını kendisine karşıtlık olarak tanımlayan Batı, içinde barındırdığı çatışmacı kültürünü asırdan asıra aktarmış, merkeze koyduğu bu

kültür içinde karşı taraftakini düşman olarak algılamıştır. Kendisini merkezdeki kahraman ilan eden Batı, içerisindeki savaşçı/çatışmacı kültürünü ve ahlakını kendi rasyonelliğine indirgeyerek açıklar. Bunun sonucunda kendini medeni bulup, karşısına aldığını vahşi olmakla suçlayan Batı, vahşi olanı ehlileştirme yoluna gitmeyi de kendine bir düstur edinir. Çatışmanın tek tarafı vardır; o da karşı taraftır. Sinemasal boyutta Müslümanlık ve İslam temsiline bakıldığında, çatışmanın adı Doğu olarak gösterilmekte, bilinçli algı oluşturmak için birçok temsil unsuru ve kodları da yine bu hedefe yerleştirilmektedir. Tanımlamaların Batı sistemi üzerinden yapılmış olması ve bunun neticesinde Doğu'nun kendini ifade ediş biçiminin ortadan kalkması, yine Batı'nın diyalektik mantık üzere kurguladığı dünya dolayısıyladır. Oysa merkezde olan kendini tanımlama ihtiyacı hissetmez. Yapılan analizlerde filmlerdeki, İslam, Müslüman, Doğu ve bunlarla ilgili temsillerin, hep Batılı bakış açısına göre ve Batı'nın tanımlamaları üzerinden yapıldığı görülmektedir. Bütün düşmanca tavırların kaynağı olarak gösterilen Doğu ve ona ait olanlar, Hollywood Sineması'nca; yani Batı'ya ait bir kaynak tarafından tanımlanırken, dünya sisteminde önemli bir yer edinen Amerikan Sineması da bu yolla ideolojisini yeniden yeniden üretip yaymaktadır. Üç filmde de yapılan çözümlemeler sonucunda, Müslüman temsilinin ön yargılı ve çatışmacı bir bakış açısı ile şekillendirildiği görülmüştür. Araştırma sonucunda, simgesel biçimin bir bakış meselesi olduğu ve herkesin dünyayı kendi gözüyle algılama ve tanımlama hakkının bulunduğu düşüncesinden yola çıkıldığında, Doğu'nun kendi algısı ve tanımlamasının yine kendi kaynak ve topraklarından çıkması gerekliliği anlaşılmıştır.

Batı'nın sahip olduğu tüm "iyi" hasletlerden yoksunluk olarak görülen Doğu algısı, 11 Eylül olaylarından sonra nefret söylemleri yoluyla nasıl inşa edilmiştir? sorusunun karşılığının yine önemli bir soruna değindiği görülmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi Antik Yunan döneminin düşünce yapısından beri, merkez olma isteğinin çatışmacı bir ruh ile beslenmesi, günümüzün şekillenmesinin de zeminini oluşturmuştur. Batı aslında nefret söylemi kavramını, zamansal ve mekânsal bağlamda sürekli bir ikili karşıtlık oluşturarak devam ettirmiştir. 11 Eylül gibi görünen nefret söyleminin yükselişi ise, savaş ahlakının yeniden dirilmesi meselesidir. İyi hasletlerin kendisinde olduğunu savunan Batı, ahlaken ve düşünce olarak karşısına aldığı ötekiyi kötü kavramlar ile tanımlayıp, kendini bunun üzerinden şekillendirme yoluna gitmiştir.

Oysa, kendini merkeze koyan birinin iyilik ya da kötülük gibi kavramlar üzerinden kendini tanımlaması ne kadar anormal bir durum ise, Batı'nın da bu tanımlama ve karşılaştırmayı Doğu üzerinden yapması çok yanlıştır; çünkü bu tanımlamalar kendisine aittir ve merkez olan kendini tanımlama ihtiyacı hissetmez. Diğer bir ifadeyle merkez kendini tanımlamak için bir karşıt aramaz; oysa Batı kültürü bunun tam tersi olarak bütün haklılığını bir karşıtlık üzerinden kurgulamaktadır. Bu da Antik Yunan, Ortaçağ, Rönesans, Aydınlanma dönemlerinden günümüze kadar devam eden bir mantık olmuştur.

Sonuç olarak bakıldığında, araştırmada yola çıkılan sorunsalın, hem kuramsal hem de metodolojik olarak farklı bir bakış açısı ile çalışılması, araştırmanın konusunun daha detaylı incelenmesini sağlamıştır. 'Hollywood Sineması'nda Öteki Sorunsalı Bağlamında Müslüman Temsili' ve bu temsilin altında yatan nedenlerin derinlemesine araştırılması, bugüne kadar yapılmış tüm oryantalist bakış açısı içeren çalışmalardan farklı olarak bizi, Batı'daki bu temsilin aslında tarihin çok derinliklerinden gelen bir çatışmacı ve çekişmeci ruhun her dönem kendini farklı öğeler üzerinden anlatmasıyla açıklanabileceği gerçeğine götürmektedir.

Sinema ayağında yapılan üç film çözümlemesinde ise, bu çatışmacı ve diyalektik mantık unsurlarını içinde barındıran temsillerin, aslında daha önce tanımlanmış bir düşmanın, 11 Eylül saldırılarından sonra meşrulaştırılması mantığı üzerine kurulu olduğu söylenilebilir. Kendine bir düşman arayan Batı mantığı, ötekileştirme ve dışlama politikalarını yine kendi belirlediği tanımlar üzerinden kurarak sinema diline çevirmiş ve hayatın her safhasında olan bu dışlama, Amerikan Sineması gibi büyük bir endüstri içinde de varlığını göstermiştir. 1900'lü yılların başında *egzotik, esrarengiz, barbar ama zararsız* bir Ortaçağ söyleminden ve hikâyesinden yola çıkan sinema, 2001 yılı sonrasında aynı mantığı Batı düzeni ve toplumları için *daha zararlı, hatta en zararlı* konuma taşıyarak, özündeki düşmanlığı tekrar inşa etme yolu bulmuştur.

KAYNAKÇA

Abdülmelik, E., (2007). *Krizdeki Oryantalizm*. Oryantalizm Tartışma Metinleri. Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

Acuna, B. P., (2010). Latinos in U.S. Film Industry, *Journal of Alternative Perspective in the Social Sciences.* 2.1, 399-414.

Akgül, T. Y., (2014). Bir İdeoloji Taşıyıcısı Olarak Mit ve Tragedya, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi.* 11, 1-16.

Akın H., (2001). *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı.* Ankara:Dost Kitabevi Yayınları.

Anık, C., (2014). *İletişim Sosyolojisi Kuramsal Temeller.* İstanbul: Derin Yayınları.

Aristotales. (1983). *Poetika.* İ. Tunalı (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi.

Auge, M., (1997). *Yer-olmayanlar Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş.* İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Ayraç Dergisi. (2013). Öteki ve Ötekileştirme, *Aylık Kitap Tahlili ve Eleştiri Dergisi.* 2 Aralık.

Balcı, B., (2008). Amerikan Sinemasında Irkçılık Bağlamında Bir Önyargı Eleştirisi Örneği: "Crash (Çarpışma)", *Civilacademy Sosyal Bilimler Dergisi.* ss. 57-70.

Barner, M., (1999). Sex-role Stereotyping in FCC-Mandated Children's Educational Television, *Journal of Broadcasting and Electronic Media*. 43.4, 51-64.

Bauman, Z., (2003). *Modernlik ve Müphemlik.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bal, İ. ve M. Yeğin, (2011). ABD'nin 11 Eylül Politikaları ve Karşı Terör Dalgası, *Analist Dergisi.* Dijital Sayı. Eylül.

Berg, C. R., (2002). *Latino İmages in Film: Stereotypes, Subversion, and Resistance*. TX Austin: University of Texas Press.

Berger, J., (2011). *Görme Biçimleri.* İstanbul: Metis Yayınları.

Binark, M., (2010). *Nefret Söyleminin Yeni Medya Üzerinde Dolaşıma Girmesi ve Türetilmesi.* İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Bulut, Y., (2004). *Oryantalizmin Kısa Tarihi.* İstanbul: Küre Yayınları.

Büyüköztürk, Ş., (2012). *Sosyal Bilimler İçin Veri Analizi El Kitabı. İstatistik, Araştırma Deseni, SPSS Uygulamaları ve Yorum.* Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

McCall, L., (2005). The Complexity of Intersectionality, *Signs.* 30.3, 1771-1800.

Campbell, J. (1972). *Myths to Live By*. New York: Viking Press.

Chatman, S., (1990). *Coming to Terms-The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films.* USA: Cornell University Press.

Cloud, D. L., (1992). The Limits of Interpretation: Ambivalence and the Stereotype in Spenser: *For Hire, Critical Studies in Media Communication.* 9, 311-324.

Collins, P. H., (2000). *Black Feminist Though: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (2nd ed.). NY: Routledge.

Condit, C. M., (1989). The Rhetorical Limits of Polisemy. *Critical Studies in Media Communication.* 6.2, 103-122.

Connolly, W. E., (1995). *Kimlik ve Farklılık: Siyasetin Açmazlarına Dair Demokratik Çözüm Önerileri.* İstanbul: Ayrıntı Yayınarı.

Çelikcan, P., (1996). *Müziği Seyretmek: Popüler Müzik-Medya İlişkileri Açısından Müzik Video ve Müzik Televizyonu (Doktora Tezi),* Ankara: Yansıma Yayınları.

Davis, K., (2008). Intersectionality as Buzzword: A Sociology of Science Perspective On What Makes a Feminist Theory Successfull. *Sage Yayıncılık.* 9.1, 67-85.

Derrida, J., (2010). *Gramatoloji.* Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Derrida, J., (1973). *Speech and Phenomena.* Illinois: Northwestern University Press.

Dereko, A., (2007). Nietzsche'de Tragedya Sanatı. *Ankara Üniversitesi Dergisi.* 18, 1-21

Dijk, T. A.V., (2003). *Discourse, Knowledge and Ideology: Reformulating All Questions and Proposing Some New Solutions.* www.discourses.org, Old Articles.

Dick, T. A.V., (2010). *İktidar ve Söylem. Nefret Suçları ve Nefret Söylemi.* P. Uygun (çev.), İstanbul: Uluslararası Hrant Dink Vakfı Yayınları.

Dink, R. (t.y.). Nefret Suçları ve Nefret Söylemi Konferansı. http://www.nefretsoylemi.org/ (18 Mart 2015).

Dyer, R., (1977). ‘Stereotyping’, in R. Dyer (ed), *Gays and Film.* London: British Film Institute, ss. 27-39.

Easterling, P., E., (2012). *Greek Tragedy.* United Kingdom Cambridge: Cambridge University Press.

Escert, P ve S. M. Ginet (2003). *Language and Gender.* United Kingdom Cambridge: Cambridge University Press.

Eschholz S., J. Bufkin ve J. Long (2002). Symbolic Reality Bites: Women and Racial/ Ethnic Minorities in Modern Film, *Sociological Spectrum: Mid-South Sociological Association.* pp.299-334.

Fobi (t.y.). Fobi Nedir? Türk Dil Kurumu http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5790ba320bce28.29174077 (25 Ocak 2015).

Fontana, J., (2003). *Çarpıtılmış Geçmişe Ayna: Avrupa’nın Yeniden Yorumlanması.* N. Elhüseyni (çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.

Foucault, M., (1980). *Power, Knowledge; Selected Interviews Other Writings 1972-1977.* Ed. C. Gordon (ed.). , Brighton: Harvester Press.

Foucault, M., (2003). *Toplumu Savunmak Gerekir.* Ş. Aktaş (çev.). İstanbul: YKY Yayınları.

Frost, J., (2008). Hedda Hopper, Hollywood Gossip and the Politics of Racial Representation in Film 1946-1948. *Journal of African American History*. 93.1, 36-63.

Fukuyama, F., (2006). *Neo-conların Sonu Yol ayrımındaki Amerika.* İstanbul: Profil Yayınları.

Göknel, E., (2015). *Öteki’den Düşmana: İslamofobi.* İstanbul: Kafes Yayınları.

Göksel, N. (2008). Logos’u Unutmak. *Felsefe Sosyal Bilimler Dergisi* Bibliotech. 6, 24-30.

Habermas, J. (2002). Öteki Olmak, Öteki ile Yaşamak, Siyaset Kuramı Yazıları. İ. Aka (çev.)., İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Hall, S., (1990). Cultural Identity and Diaspora Identity. *Community, Culture, Difference*. J. Rutherford (ed.)., London: Lawrance & Wishart.

Hall, S., (1998). *Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler, Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi.* A. D. King (der.); G. Seçkin- Ü. H. Yolsal (çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Halse, R., (2012). The Muslim-American Neighbour as Terrorist: The Representation of a Muslim Family in 24. *Journal of Arab and Muslim Media Research.* 5.1, 3-18.

Hank, I. R., (2007). *American Cinema of the 1930s: Themes and Variation.* New Jersey and London: Rutgers University Press

Hegel, G. W. F. (2014). *Tinin Görüngübilimi.* A. Yardımlı (çev.). İstanbul: İdea Yayınevi, Felsefe Dizisi.

Hiramoto, M., (2015). *Wax on, Wax off: Mediatized Asian Masculinity Through Hollywood Martial Arts Films.* De Gruyter Mouton, Text and Talk, 35.1, 1-23.

İlter, T. (2006), Modernizm, Postmodernizm, Postkolonyazim: Ben-Öteki İlişkileri ve Etnosantrizm, *Dogu Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel İletişim Dergisi.* Sayı 1.

İnankur, Z., (1997). *19. yy Avrupa'sında Heykel ve Resim Sanatı.* İstanbul: Kabalcı Yayınları.

İri, M.. (2009). *Bir Film İzlemek: Pop Kültürü Sökmek.* İstanbul: Derin Yayınları İstanbul.

Jones, W., R. (1971). Image of the Barbarian in Medieval *Europe Comporative Studies in Society and History.* 13.4, 376-407.

Kanar, Y., (2006). *Batı'nın Doğu'su: Avrupa Barbarlığının Küreselleşmesi.* İstanbul: Kitabevi.

Kaplan, F.N., (2013). *Global Kültür ve Kimlik, Britanya Örneği: BBC News ve Ken Loach Sinemasında Temsil.* Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

Karaduman, S., (2010). *Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü.* İzmir: Journal of Yaşar University, 17.5, 2886-2899.

Kawai, Y., (2005). Stereotyping Asian Americans: The Dialectic of the Model Minority and the Yellow Peril. *The Howard Journal of Communication.* 16, 109-130.

Kellner, D., M. Ryan. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasınnı İdeolojisi ve Politikası.* E. Özsayar (çev.). İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Kellner, D., M. Ryan. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kellner, D., (2013). *Sinema Savaşları. Bush-Cheney Döneminde Hollywood Sineması ve Siyaset.* G. Koca (çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Kellner, D., (1996). *Media Culture.* London: Routledge.

Foucault, M., (2011). *Büyük Kapatılma. Seçme Yazılar 3*. I. Ergüdan, F. Keskin (çev.). 3. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kırel, S., (2006). *Küresel Seyircilik, Hollywood ve "Öteki" Sinemalar Bağlamında İran Filmlerinin Konumlandırılması.* İstanbul: Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi.

Kırel, S., (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

Kırık, A. M., ve N. Arvas, N. (2014). Irkçılık ve Sömürgecilik Olgusu Bağlamında Piyanist Filminin Göstergebilimsel Analizi. *Intermedia Uluslararası İletişim Bilimleri E-Dergisi.* 1.1, 46-65.

Koçer, D. N., (2009). 11 Eylül ve Amerikan Popüler Kültürüne Yansıması: Bilgisayar Oyunları Örneği. *C.Ü. Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi.* 10.2.

Kojeve, A., (1988). Köle-Efendi Diyalektiği, *Defter Dergisi.* 6 Ekim-Kasım, 7-29.

Kozlovic, A. K., (2007). Islam, Muslims and Arabs in the Popular Hollywood Cinema. *Comparative Islamic Studies.* 3.2, 213-246.

Lehman, C.P., (2007). *The Colored Cortoon: Black Representation in American Animated Short Films.* 1907-1954. University of Massachusetts Press. (Book Reviews).

Lieber, K.A. ve G. Alexander, G., (2005). Waiting for Balancing. *International Security.* 30. 1, 109-139.

Maalouf, A., (2004). *Ölümcül Kimlikler.* A. Bura (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Mastro, D.E. ve E. B. Morawitz, E.B., (2005). Latino Representation on Primetime Television, *J & MC Quarterly.* 82. 1, 110-130.

Miller, J., (1997). *Has Ninety Nine Names: Reporting from a Militant Middle East.* A Touchstone Book.

Mutlu, E., (2008). *İletişim Sözlüğü.* Ankara: Ayraç Yayınları.

Nahya, Z. N., (2011). İmgeler ve Ötekileştirme: Cadılar, Yerliler, Avrupalılar, *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*. 1.1, 27-38.

Namaz. Y., (2011). 11 Eylül Sonrası Amerikan Sinemasında Öteki'nin Sunumu. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.* Elazığ: Fırat Üniversitesi SBE.

Nga, T.T., (1995). *The Long March From Wong to Woo: Asians in Hollywood,* Cineaste. 21.4.

Nietzsche, F., (2005). *Tragedyanın Doğuşu.* M. Tüzel (çev.) İstanbul: İthaki.

Özarslan, Z., (2013). Ayrımcı Dil ve Nefret Söyleminin Formüle Edildiği Bir Ortam: Popüler Sinemada Tür Filmleri. *Sosyal Bilimler Kongresi.* online olarak

Özgenç, N., Dünden Bugüne Batı Resim Sanatında Kadın Mekan İlişkisi. *Sakarya Sanat Dergisi.* 89, s.92.

Özpek, B.B., (2012). En Uzun 10 Yıl: 11 Eylül sonrası Ortadoğu; *Ortadoğu Etütleri,* 3.2, 183-215.

Öztürk, S.R. (2000), *Sinemada Kadın Olmak.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Racevskis, K. (2005). Edward Said and Michel Foucault. *Affinities and Dissonances.* Research in African Literatures. N. 36.

Regester, C., (2006). "The Cinematic Representation of Race in The Birth of a Nation: A Black Horror Film." *Thomas Dixon Jr. And the Birth of Modern America.*. M. K. Gillespie and R. L. Hall. (ed.), Baton Rouge: Louisiana State UP.

Robins, K., (1999). *İmaj-Görmenin Kültür ve Politikası.* N. Türkoğlu (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Rodrigez, C. E., (2008). *Heroes, Lovers, and Others: The Story of Latinos in Hollywood.* New York: Oxford University Press.

Rollins, P., (1998). "Introduction" and "Film, Television and American Studies: A 1998 Update." *Hollywood As Historian: American Film in a Cultural Context*. 2nd ed. Ed. Peter Rollins. Lexington: The UP of Kentucky.

Rosado, Caleb. (1997). *The Undergirding Factor is Power Toward an Understanding of Prejudice and Racism.* (online) Available at: http://www.rosado.net/pdf/UnderfactorPower article.pdf. (10 Eylül 2006).

Rosenberg, D., (2000). Dünya Mitolojisi. *Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi.* K. Akten v.d. (çev.), 2. Baskı. İstanbul: İmge Kitabevi.

Rosenfeld, M., (2002). Hate Speech in Constitutional Jurisprudance: *A Comparative Analysis 24,* Cardozo Law Review 1523.

Runnymede, Trust, (1997). *İslamofobia.* A Challange for us all. London: Runnymede Trust.

Said, E., (1995). *Orientalism: Western Conceptions of the Orient.* London: Routledge and Kegan Paul.

Said, E., (1998). *Oryantalizm: Sömürgeciliğin Keşif Yolu*. Nezih Uzel (çev.). İstanbul: İrfan Yayıncılık

Said, E.W., (2006). *Medyada İslam. Gazeteciler ve Uzmanlar Dünyaya Bakışımızı Nasıl Belirliyor?* A.Babacan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Said, E. W., (2007). *Şarkiyatçılık.* B. Ünler (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, İstanbul.

Said, E. W., (2010). *Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca.* F. Burak Aydar (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Schnapper, D., (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki İle İlişkisi.* A. Sönmezay (çev.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Selçuk, S. S., (2012). Postmodern Dönemde Farklılığın Kutsanması ve Toplumun Parçacıllaştırılması: “Öteki” ve “Ötekileştirme”. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi,* 15.2.

Sezer, B., (1990). Ek: Doğu-Batı Çatışmasında Yunanlılığın Yeri. *Doğu- Batı İlişkileri Açısından Batı Tarımı içinde.* İstanbul: İ.Ü.E.F. Yayınları.

Şenay, B., (2002). Yahudi-Hıristiyan İlişkileri Tarihi ve Anti-Semitizm-Oryantalizm İlişkisi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*.. 11. 2, 117-146.

Şentürk, R., (2011). Postmodern Kaos ve Sinema. İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık.

Shaheen, J., G. (2000). “Hollywood’s Muslim Arabs”, *The Muslim World,* 90. http://macdonald.hartsem.edu/articles/shaheenart1.pdf, (12 Mart 2014).

Shaheen, J., G. (2001). *Reel Bad Arabs.* AAPSS: How Hollywood Vilifies A People Olive Branch Press.

Shaheen, J. G., (2003). Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies People. AAPSS: The Annals of the American Academy.

Shahen, J. G., (2008). *Guilty: Hollywood’s Verdict on Arabs after 9/11*. Northampton: Olive Branch Press.

Shick, İ. C., (2015). *Charlie Hebdo, İslamofobi, Nefret Söylemleri, retrieved* http:// 124.com.tr/k24/yazi/charli-hebdo-islamofobi-nefret söylemleri., 129.

Stoddard, J. D., Marcus, A.S., (2006). The Burden of Historical Representation: Race, Freedoom, and “Educational” Hollywood Film, *Film and History Special In-Dept Section,* 36.1.

Taşcı, Ö., (2006). ve C. H. Becker *(1876-1933) Örneğinde Uygulamalı Oryantalizm (Angewandte Orientalistik) Anlayışı.* AUİFD: Oryantalizm Çalışmalarının Siyasallaşma Süreci.

Tatar, T., Kaya, Y, (2008). *Gelenekten Modernliğe Kalıplaşan Yenilik*. İstanbul:Doğu Kütüphanesi.

Teber, S., (2005). *Melankoli.* İstanbul: Say Yayınları.

Topçu, Y.G., (2010). *Hollywood'dan Kriz Dönemi Kıyamet Öyküleri: Felaket Filmleri, Hollywood'a Yeniden Bakmak.* Ankara: De Ki Basım Yayım.

Thompson K.and D. Bordwell (2002). *Film History: An Introduction*, 2nd ed. New York: McGraw-Hill Higher Education.

Torgovnik, M., (1990). *Gone Primitive: Savage Intellects. Modern Lives.* Chicago : Chicago Press.

Tuğan, N.H., (2015). Son Dönem Türk Sinemasında Hastalık Temsilleri: 'Saç' Filminin Eleştirel Söylem Çözümlemesi. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Süreli Elektronik Dergi,* 40, 49-76.

Uysal, M. A., (2007). Cinsel Şey; Beden, *RH+Sanat*, Sayı:38, İstanbul.

Weber, A., (2009). *Nefret Söylemi El Kitabı*. M. Çulhaoğlu. (çev.). Avrupa Konseyi Yayınları,

Weinstein, J., (2009). *An Overview of American Free Speech Doctrine and Its Application to Extreme Speech,* Oxford University Press.

Woodman, B. J., (2003). A Hollywood War of Wills: Cinematic Representation of Vietnamese Super-Soldiers and America's Defeat in the War, *Journal of Film and* Video 55, 2-3.

Varyantan, A., A. Öztürmen, A., Margosyan, V. Kenchriotis, V., (2008). Panel: Aynı Toprakta Öteki Olmak, *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı.*

Vernant, J. P. ve P. V. & Naquet. (2012). *Eski Yunan'da Mit ve Tragedya.* S.Tamgüç-R. Fuat Çam (çev.). İstanbul:Kabalcı Yayınları.

Veyne, P. (2003). *Yunanlılar Mitlerine İnanmış Mıydı?*. Ankara: Dost Yayınevi.

Yeğenoğlu, M., (2003). Sömürgeci Fanteziler. *Oryantalist Söylemde Kültürel ve Cinsel Fark.* İstanbul: Metin Yayınları.

Yosso, T. (2002). "Critical Race Theory: Challenging Deficit Discourse About Chicanas/ os." *Journal of Popular Film and Television.* 30.1, 52-62.

Zakzuk, M. H., (1993). *Oryantalizm veya Medeniyet Hesaplaşmasının Arka Planı.,* A. Hatip (çev.). İzmir: Işık Yayınları.

Zizek, S., (2004). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş.* İstanbul: Metis Yayınları.

http://www.isamveri.org (25 Ocak 2015).

https://mckahveci.blogspot.com-tr/2011/05/niyaz-feraghi-turkce-ceviri-surgun.html (28 Nisan 2015).

http://leftbankartblog.blogspot.com/2009/07/titian-tintoretto-veronese-rivals-in.html, 2009. (28 Nisan 2015).

http://www.nefretsoylemi.org/ (5 Şubat 2015).



EKLER



EK 1: Film Listesi

1. Kahramanlar (The Guys) (2002)
2. En Büyük Korku (The Sum of All Fears) (2002)
3. Bolluk Ülkesi (The Land Of Plenty) (2003)
4. Çarpışma (Crash) (2003)
5. Sisler Evi (House Of Sand and Fog) (2003)
6. The Great New Wonderful (2004)
7. Sorry, Haters (2005)
8. Karanlığı Taramak (A Scanner Darkly) (2006)
9. Gece ve Gündüz (Day Night Day Night) (2006)
10. Syriana (2006)
11. Uçuş 93 (United 93) (2006)
12. Son Umut (Children of Men) (2006)
13. Dünya Ticaret Merkezi (The World Trade Center) (2006)
14. Sınırı Geçmek (Crossing Over) (2007)
15. Eylül'de Birkaç Gün (A few Days in September) (2007)
16. Tanrının Vadisinde (In the Valley of Elah) (2007)
17. Ziyaretçi (Visitor) (2007)
18. Zor Ölüm (Die Hard) (2007)

19. Krallık (The Kingdom) (2007)

20. Yargısız İnfaz (Rendition) (2007)

21. Görev Uğruna (Stop Loss) (2008)

22. Yalanlar Üstüne (Body of Lies) (2008)

23. Traitor (2008)

24. Akıl Almaz (Unthinkable) (2010)

25. American East (2008)

26. Mahşeri Beklerken (Waiting for Armegeddon) (2009)

27. Yaşam Şifresi (Source Code) (2011)

28. Gönülsüz Köktendinci (The Reluctant Fundamentalist) (2012)

29. Demir Adam 3 (Iron Man 3) (2013)

30. Keskin Nişancı (American Sniper) (2014)

ÖZGEÇMİŞ

1984 İstanbul doğumlu yazar, 2006 yılında Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun oldu. 2009 yılında Kuzey Teksas Üniversitesi Gazetecilik Bölümü'nde yüksek lisansını yüksek dereceyle tamamladı. Daha sonra 2011 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Anabilim Dalı'nda doktora eğitimine başladı. 2012 yılında Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda araştırma görevlisi oldu. Sinemada temsil, etnik, imaj, sosyal teori akademik ilgi alanları arasında yer almaktadır.